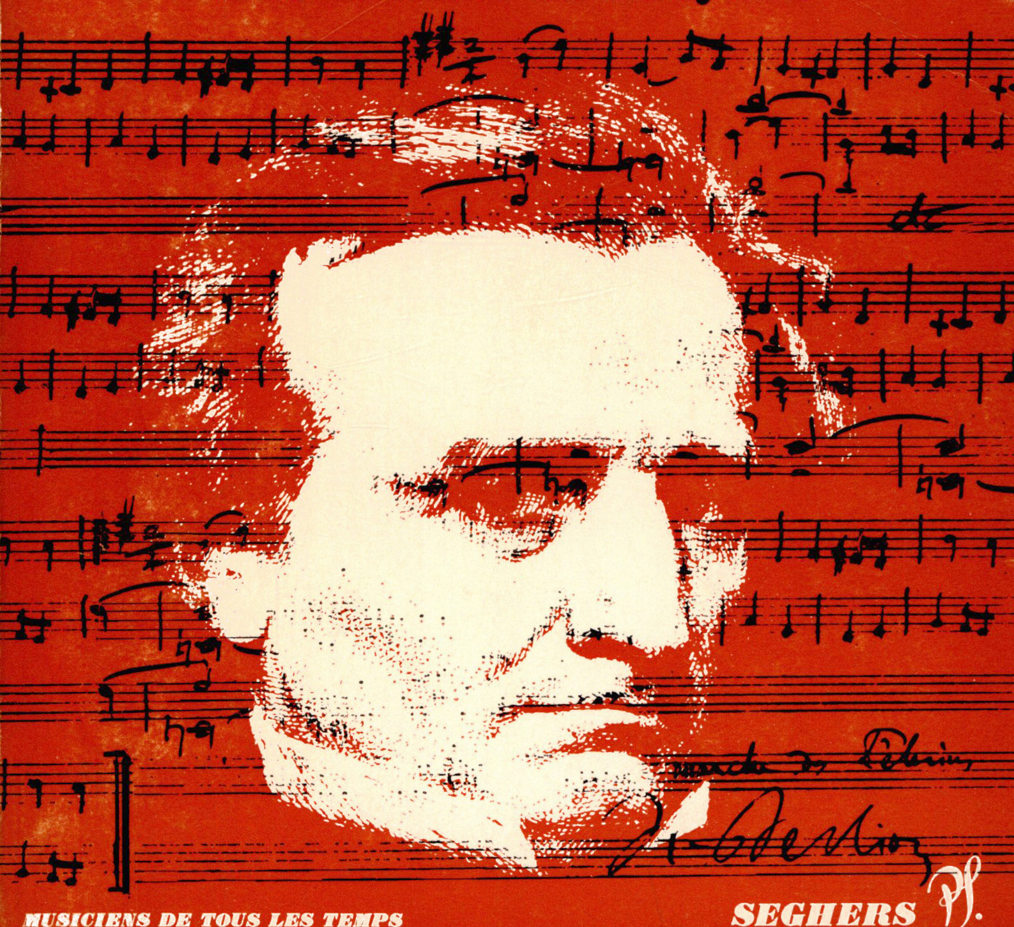
HECTOR BERLIOZ

SUZANNE DEMARQUEZ



MUSICIENS DE TOUS LES TEMPS

SEGHERS



HECTOR BERLIOZ

MUSICIENS
DE TOUS LES TEMPS

HECTOR BERLIOZ

L'homme et son œuvre

par SUZANNE DEMARQUEZ

Catalogue des œuvres
Discographie
Illustrations

Éditions Seghers

Collection dirigée par JEAN ROIRE
La couverture a été dessinée par JEAN FORTIN

HECTOR BERLIOZ

par

SUZANNE DEMARQUEZ

En guise d'introduction

Dans ses « Portraits et Souvenirs » Camille Saint-Saëns écrit : « Un paradoxe fait homme, tel fut Berlioz. » Allons plus loin. Plus on scrute sa vie, plus on étudie son œuvre, plus on se convainc que le « cas Berlioz » recèle un mystère, est en lui-même une sorte de miracle environné précisément par ce mystère qu'un monceau de travaux n'est pas encore parvenu à dissiper. A-t-on réfléchi à ce que représente un seul des aspects de son activité herculéenne ? Sa correspondance, encore incomplètement révélée, suffirait à remplir la vie d'un seul épistolier. Le poids de ses articles, de ses écrits dépasse les capacités de n'importe quel critique musical, présent ou passé. Et quant à sa musique... il faut être du métier pour savoir le nombre d'heures de travail qu'exige l'alignement de tant de signes, d'abord conçus, plus ou moins longuement muris dans les brumes de la gestation avant d'être jetés sur le papier, repris, redigérés jusqu'à l'aboutissement final, l'édition. A cela on répondra en citant maints exemples semblables parmi les géants de la musique. Certes, et celui de Wagner, contemporain de Berlioz, s'impose immédiatement à l'esprit. Mais Wagner a été

compris, reconnu, aidé, élevé au rang des Demi-Dieux de son vivant. *Pas Berlioz et là gît le mystère qui a jusqu'ici — il faut bien l'admettre — empêché le miracle de s'imposer aux yeux de tous. Le 8 mars 1869, à midi et demi, Berlioz, déçu, amer, cessait de vivre. L'aube de ce centenaire dessillera-t-elle les yeux de ceux qui l'ont le plus méconnu : les Français, ses compatriotes ?*



LA VIE

CHAPITRE PREMIER

L'enfance - Les débuts • Berlioz est né le 19 frimaire 1803, soit le 11 décembre d'après lui-même ou le 9 suivant certains de ses biographes. Peu importe. Ce siècle avait trois ans et l'on saisit en un instant ce que ce millésime signifie en tant que passé proche et avenir du nouveau-né. La vie de Berlioz embrasse tout le romantisme, de sa naissance à sa mort qui précéda de peu celle du second Empire. Et l'on croit saisir là un commencement d'explication du « cas » Berlioz. Cependant le mystère s'affirme quand on lit, dès la première page des *Mémoires,* la description par l'auteur du lieu de sa naissance, La Côte Saint-André, « très petite ville de France, située dans le département de l'Isère, entre Vienne, Grenoble et Lyon... bâtie sur le versant d'une colline, [elle] domine une assez vaste plaine, riche, dorée, verdoyante, dont le silence a je ne sais quelle majesté rêveuse, encore augmentée par la ceinture de montagnes qui la borde au sud et à l'est, et derrière laquelle se dressent au loin, chargés de glaciers, les pics gigantesques des Alpes ».

Ecrite en 1848 cette description porte la marque des paysa-

gistes du temps. Un coup d'œil sur la moindre carte postale moderne offrant une « Vue générale » confirme qu'il s'agissait bien d'une petite, très petite ville de province où les événements, même les plus gigantesques, révolution, guillotine, passage des Alpes par les armées, retour de l'île d'Elbe, ne devaient causer qu'une agitation superficielle à une époque où le télégraphe de Chappe commençait tout juste à fonctionner. Le mystère s'épaissit si l'on se prend à méditer sur la généalogie sommaire établie par J.-G. Prod'homme, un des plus éminents biographes du Maître, d'après celle qu'a publiée A. Desplagnes, ancien magistrat (Grenoble 1903). Elle remonte à Claude Berlioz, né vers 1590, d'une lignée de tanneurs, profession courante et ancienne dans cette région. Par la suite ils devinrent « marchand », « consul », « père de dix-neuf enfants » (le bisaïeul du musicien), « avocat au Parlement », enfin « docteur en médecine de la Faculté de Paris ». Ce dernier, Louis-Joseph (1776-1848) ne se doutait pas en épousant Marie-Antoinette Marmion, qu'il donnerait à la musique un de ses génies. Joseph, l'arrière grand-père aux 19 enfants, « acheta et rebâtit presque en entier la maison de la Côte où tous les Berlioz ont habité, où est né Hector », maison trapue, bien construite en bonne pierre de taille, de bonne façon bourgeoise. Il acquit également dans le pays d'autres immeubles qui sont restés la propriété de la famille.

Famille caractéristique de ce Tiers-Etat solidement planté sur la terre de France, d'où sortirent philosophes et littérateurs capables de renverser la royauté mais guère de musiciens. En tout cas, pas de génie à l'époque qui nous occupe. Du côté maternel on sait qu'elle comptait une lignée de magistrats grenoblois et aussi que le frère de M.-A. Marmion, Félix, « suivait

alors la trace lumineuse du grand Empereur »[1] en qualité d'adjudant-major de lanciers.

Nous nous sommes ainsi arrêtés sur les origines lointaines de Louis-Hector Berlioz dans l'espoir de percer le secret d'un don si prodigieux. Le professeur Jacques Barzun, docteur de Columbia University, à qui l'on doit une des plus récentes en même temps qu'importantes biographies du musicien, fait allusion aux chercheurs qui ont cru voir dans la racine *Berl* une descendance germanique. D'autres, en raison du suffixe *oz,* si fréquent en Savoie, ancienne province italienne, pencheraient vers la latinité. Allemagne, Italie, terres prédestinées des musiciens. Origines bien lointaines, cependant, qui nous obligent d'admettre, en définitive, que l'esprit souffle où il veut. La parenté proche du musicien nous permettra de saisir, sinon le pourquoi de son génie, du moins les aspects de sa nature et ceci expliquera en partie cela.

La Famille

Berlioz a conservé toute sa vie pour son père une particulière vénération que ses Mémoires reflètent dès le début :

« Mon Père (Louis Berlioz) était médecin... Il inspirait une très grande confiance, non seulement dans notre petite ville, mais encore dans les villes voisines... Il est doué d'un esprit libre. C'est dire qu'il n'a aucun préjugé social, politique ni religieux ». Ce père possédait certainement une culture profonde et étendue qu'il communiqua à son fils car, après l'avoir mis au petit sémi-

1. Les citations sans justification d'auteur sont empruntées aux *Mémoires.*

naire, « il m'en retira bientôt... résolu à entreprendre lui-même mon éducation ».

« Pauvre père, ajoute-t-il, avec quelle patience infatigable, avec quel soin minutieux il a été ainsi mon maître de langues, de littérature, d'histoire, de géographie et même de musique ! » On y reviendra plus loin.

De sa mère il parle peu. Catholique intransigeante elle avait fait promettre à son mari, libre penseur, de ne rien tenter pour détourner leur fils « des croyances regardées par elle comme indispensables » à son salut. Pour elle « acteurs, actrices, chanteurs, musiciens, poètes, compositeurs », n'étaient que « créatures abominables... prédestinées à l'enfer ». Heureusement deux sœurs plus jeunes adoucissaient l'atmosphère familiale, Nanci et surtout Adèle, amie tendrement affectionnée. Un dernier rejeton, Prosper, naquit en 1820 et parut très vite orné des mêmes dons, encore plus accusés, dit-on, que ceux de son frère. Mais la Providence réservant la gloire à l'aîné enleva le second à sa famille avant la vingtième année.

Voyant dans la musique un salutaire dérivatif pour un jeune homme le Dr Berlioz, entendant l'enfant s'exercer à produire des sons sur un flageolet, lui en démontra le mécanisme qu'il complèta bientôt par celui de la flûte. Un professeur vint spécialement à La Côte pour parfaire cet enseignement, auquel s'ajouta celui de la guitare au bénéfice des demoiselles Berlioz mais dont leur frère sut aussi profiter. Pas de piano, le père craignant sans doute que cet instrument n'entraînât son fils « dans la musique plus loin qu'il ne le voulait ».

Cependant, malgré cette atmosphère peu propice à l'art musical, le jeune Hector s'y sentait invinciblement attiré. Si le Traité d'Harmonie de Rameau, découvert par hasard, lui parut bourré

de « théories obscures » celui de Catel lui révéla « subitement, le mystère de la formation et de l'enchaînement des accords ». Lectures bien arides, bien rébarbatives mais qui n'arrêtèrent pas l'adolescent, impatient de se lancer dans la composition. D'abord : « une espèce de pot-pourri à six parties, sur des thèmes italiens... un quintette pour flûte, deux violons, alto et basse que nous exécutâmes, trois amateurs, mon maître et moi. »

« J'avais à cette époque douze ans et demi... » L'âge de son premier amour, « cette cruelle passion, si bien décrite par l'auteur de l'Enéide... » et aussi par celui des Mémoires qui conte longuement l'épisode de la rencontre d'Estelle, la « Stella Montis » de Meylan : « dix-huit ans, une taille élégante et élevée, de grands yeux armés en guerre, bien que toujours souriants, » etc., etc. Sans oublier certains brodequins roses qui firent à l'enfant la plus vive impression. En apercevant la jeune fille il sentit « une secousse électrique ; je l'aimai, c'est tout dire ». Naturellement on en rit. « Tout le monde... s'amusait de ce pauvre enfant de douze ans brisé par un amour au-dessus de ses forces ». Amour qu'il n'oublia pas et tenta de revivre à la fin de sa vie. Sur le moment il lui inspirait des mélodies « dans le mode mineur... Elles portaient l'empreinte d'une mélancolie profonde. »

A l'entendre toutes ces compositions de l'adolescence auraient été brûlées. Il en a cependant retrouvé des échos qu'il a su fort bien utiliser, ainsi qu'on le constatera par la suite. En attendant, il essaya de les faire éditer. On possède deux lettres qu'il adressa en 1819 — il avait seize ans — aux éditeurs Janet et Cotelle, d'abord, Pleyel ensuite où il leur offre d'éditer, à leur compte, bien entendu, le pot-pourri en question, moyennant

un certain nombre d'exemplaires à lui réserver. On ignore la réaction des premiers. Celle de Pleyel fut un refus.

Mais le temps passait et arrivait celui d'embrasser une étude sérieuse en vue d'une situation d'avenir. Le Dr Berlioz n'en envisageait pas d'autre que la médecine, voyant en son fils le digne successeur qu'il souhaitait. Celui-ci, pourtant, avait plusieurs fois, et avec énergie, manifesté son désaccord avec les idées paternelles et de nombreuses scènes de famille en résultèrent. Rien n'y fit. Après avoir décroché son baccalauréat, pâli un certain temps sur « l'énorme Traité d'ostéologie de Munro » et appris « tant bien que mal de l'anatomie tout ce que mon père pouvait m'enseigner » il fallut bien partir pour Paris afin d'y aborder de plus complètes études.

A Paris

Nous sommes en 1821-22. Hector Berlioz entre dans sa dix-neuvième année. Si la tiède atmosphère familiale qu'il quittait n'était pas totalement hostile à la musique elle ne l'y entraînait guère. Il ne pouvait qu'y piétiner. Paris lui réservait la révélation qu'il attendait instinctivement, les « Feux et tonnerre » qui bouleverseraient sa jeunesse et décideraient de sa voie. Mais il l'ignorait encore. Tenant loyalement la promesse faite à son père en partant, surmontant les premières répugnances de la salle de dissection dont ses Mémoires nous donnent une horrifiante description, il poursuivait ses études à la Faculté quand un soir il entra à l'Opéra...

Quelle était alors la température musicale de Paris ? A peine remise des bouleversements révolutionnaires et napoléoniens, tout juste débarrassée de l'occupation étrangère la ville, bien

qu'aspirant au calme, était encore secouée par de brusques mouvements d'humeur. Néanmoins, elle prenait le temps de souffler avant de s'agiter à nouveau. La vie théâtrale avait recommencé. Le répertoire lyrique se partageait entre l'Opéra (de la rue Le Peletier), le Théâtre Italien auxquels s'ajoutaient des représentations éphémères données tant au Gymnase qu'à l'Odéon et aux Nouveautés. Les concerts publics de musique symphonique restaient dans les limbes et Habeneck ne fit entendre qu'en 1821, au Concert spirituel de l'Opéra, un fragment de la IIe Symphonie de Beethoven. L'intérêt de Berlioz comme de ses contemporains le portait donc vers le théâtre. S'il avait déjà fait connaissance avec « la musique touchante, enchanteresse de Dalayrac, la gaieté de celle de Boïeldieu », celle des *Danaïdes,* de Salieri, que l'on donnait le soir où il entra à l'Opéra, donna le coup de grâce à la médecine. Il tergiversa encore quelque temps, craignant les réactions de La Côte. Trois mois plus tard, après une représentation de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck il prit, au lieu du chemin de la Faculté, celui de la Bibliothèque du Conservatoire où l'attendaient les partisans de Gluck et les Symphonies de Beethoven. Le sort en était jeté...

Mais les visées du Destin sont généralement à longue échéance. Près de huit années devaient s'écouler avant que Berlioz ait réussi à persuader les siens de son irrésistible vocation et acquis la possession de son métier véritable. Que d'événements pendant ce temps ! Ils remplissent les pages des Mémoires, ils s'accumulent dans l'innombrable correspondance qui ne tarira qu'avec sa vie et à travers laquelle se dessine l'invraisemblable personnalité du musicien. Contentons-nous pour le moment d'affirmer qu'il lui fallut une bonne dose de force physique et

morale, disons même un certain héroïsme et surtout un sentiment inné de confiance en soi pour ne pas renoncer.

A la Bibliothèque du Conservatoire Berlioz copiait, comparait les éditions, analysait certains passages et tentait de retrouver, par la lecture, ses impressions de l'audition. Il s'était également remis à la composition et avait écrit « une cantate à grand orchestre sur un poème de Millevoye, *Le Cheval arabe* » ainsi qu'un Canon à trois voix dont il s'agissait de tirer parti. Justement, un jeune homme nommé Gerono qu'il rencontrait à la Bibliothèque lui offrit de le présenter à son Maître, le Chevalier Lesueur, membre de l'Institut, surintendant de la Chapelle royale et professeur de composition au Conservatoire. Un très grand personnage. Mais aussi un fort brave homme, dénué de la morgue de Cherubini, directeur de ce célèbre établissement situé alors au Faubourg Poissonnière. Lesueur se rendit immédiatement compte de la « chaleur et du mouvement dramatique » trahis par les soubresauts de ce pur-sang. Aussi engagea-t-il le jeune auteur à apprendre les éléments du métier, soit « nos principes d'harmonie » sous la direction du sus-dit Gerono.

Sans doute ce dernier manifesta-t-il des dons de pédagogue à la hauteur de la faculté d'assimilation de son élève car celui-ci fit de tels progrès que Lesueur, en définitive, se chargea lui-même de son initiation.

La musique de Jean-François Lesueur est depuis longtemps enfouie dans un oubli d'où elle a peu de chance de sortir. On retiendra néanmoins la clairvoyance, puis l'affection que témoigna jusqu'à sa mort en 1837 cet homme arrivé à l'étrange disciple qui lui tombait du ciel, affection que ce dernier retourna amplement.

Voilà donc Hector Berlioz le pied à l'étrier. Il a vite fait la

connaissance d'un cercle de camarades dont il s'intitule le mentor musical. Ensemble on va à l'Opéra, surtout lorsque Gluck est affiché. On connait par cœur ses partitions et l'on ne se gêne guère pour reprendre tout haut le chef d'orchestre au moindre écart, par exemple, lorsque les petites flûtes sont remplacées par les grandes ou que le trombone reste silencieux. Ses amis, tous passionnés de musique, lui garderont fidélité au long de leur vie. Parmi eux, le jeune et riche aristocrate Augustin de Pons dont l'aide généreuse lui sera si profitable, le dévoué d'Ortigue, son futur collaborateur aux *Débats,* Albert du Boys, bourré de précieuses relations politiques, le poète Th. Gounet, Humbert Ferrand, confident de toujours. Et bientôt Franz Liszt.

Et que se passait-il à La Côte pendant cette période de préparation à la gloire ?

Au reçu de la première lettre où le futur grand Maître annonçait au Dr. Berlioz tout ce que sa vocation « avait d'impérieux », celui-ci « répondit par des raisonnements affectueux » dont la conclusion manifestait la certitude que son fils ne pouvait manquer de revenir sur cette folie. Ce fut le début d'une correspondance « de plus en plus sévère et menaçante du côté de mon père, toujours plus passionnée du mien ». Parmi des hauts et des bas signalés par d'intermittentes suppressions de la pension servie mensuellement par le Dr. Berlioz, une scène de violence dramatique sépara la mère et le fils durant un séjour de ce dernier au pays natal. Supplications de l'un, malédiction de l'autre sont relatées dans les Mémoires sur un ton bien en rapport avec l'époque : « Va te traîner dans les fanges de Paris... Tu n'es plus mon fils ! Je te maudis ! » Bien entendu ce n'étaient que des mots.

Tout en étudiant l'Harmonie le jeune Hector continuait de composer, tentait de se faire jouer et aussi de le faire savoir. Dès le début de sa carrière se manifestent chez lui, et le goût de la publicité, et l'audace que rien n'arrête à solliciter les gens en place. Par son ami Ferrand il a en 1823 la chance de tenir une plume. Ses articles du *Corsaire,* puis de la *Revue européenne* lui permettent non seulement d'exprimer ses idées personnelles mais d'annoncer l'exécution de sa première œuvre, une Messe commandée par M. Masson, maître de Chapelle à Saint-Roch. Reprise après un premier fiasco, retouchée, les parties copiées par lui-même et enfin répétée grâce à un prêt d'A. de Pons, cette Messe fut « splendidement exécutée » (10 juillet 1825) sous la direction de Valentino, chef d'orchestre de l'Opéra, « devant un nombreux auditoire ; les journaux en parlèrent favorablement et je parvins ainsi, grâce à ce brave de Pons, à m'entendre et à me faire entendre pour la première fois. »

Le Concours de Rome • Bien que le succès ait déjà attiré quelque attention sur la Messe et son auteur celui-ci restait un amateur sans titre, sans bagage technique, sans avenir. A l'époque le Grand-Prix de Rome, côté très haut, pouvait seul conférer un brevet officiel de compositeur, en plus des séjours à Rome, en Allemagne et d'une pension assurant la subsistance pendant cinq ans. C'était aussi la seule preuve que Berlioz puisse donner à sa famille du bien fondé de ses ambitions. Malheureusement il eut le tort de se présenter au Concours d'essai de 1826 avant d'être élève régulièrement inscrit au Conservatoire et n'ayant qu'une vague

idée de l'épreuve imposée : une Fugue à quatre voix. Il fut naturellement refusé. Là-dessus, suppression de la pension, lettre pressante de Lesueur assurant au Dr. Berlioz que la musique « sortait par tous les pores » de son fils. Retour de celui-ci à La Côte. Désespoir, « taciturnité presque complète », dépérissement « par défaut d'air » et, naturellement, attendrissement du père et rétablissement de la pension, assortie de toutes sortes d'avertissements et de menaces en cas d'insuccès. Promesses délirantes et nouveau départ du Fils prodigue après qu'eut lieu la scène dramatique avec sa mère, relatée plus haut.

Il s'agissait donc de travailler sérieusement en vue de conquérir le diplôme désiré. Cette période exigea quatre ans. Admis en qualité d'élève de composition dans la classe de Lesueur, Hector dut également suivre celle de contrepoint et fugue de Reicha, discipline dont il avait alors le plus urgent besoin. Il lui fallait d'autre part rendre à de Pons la somme prêtée pour l'exécution de la Messe. Des économies sérieuses s'imposaient outre l'obligation de trouver des élèves. Ces difficultés tournèrent à la catastrophe le jour où M. Berlioz père eut vent de la dette, la remboursa et, décrétant que son fils n'était décidément qu'un incapable, supprima à nouveau la pension. Que devenir ! C'est alors que la force d'âme et l'esprit d'héroïsme se révélèrent chez le jeune homme. Il faut voir comment, rempli d'une « fureur indomptable », il se détermine « à tout entreprendre, à tout souffrir... pour ne pas revenir platement végéter à La Côte. » Il entre dans les chœurs du Théâtre des Nouveautés « où l'on devait jouer le vaudeville », s'associe avec un étudiant en pharmacie, son compatriote dauphinois Antoine Charbonnel. Ils mettent en commun leurs maigres ressources, améliorées ci et là par des cailles que Charbonnel allait braconner « dans la

plaine de Montrouge ». Tout bien considéré cet ordinaire soi-disant « un peu spartiate » était fort supérieur à celui dont se contentent au XX[e] siècle les successeurs du jeune Berlioz au Conservatoire, souvent provinciaux, eux aussi, peu fournis d'argent et bien incapables de s'offrir des cailles, tant du désert de Montrouge que du marchand !

Mais la nécessité de gagner son pain n'arrêtait pas la passion de composer, ni l'étude du contrepoint et de la fugue. Bien que cette dernière lui parût monstrueuse, digne des peuples barbares, surtout quand elle était vocalisée sur un *Amen* ou un *Kyrie eleison,* il fallait bien en aligner un certain nombre en vue du Concours de Rome. En même temps il écrivait ses « premières grandes œuvres instrumentales », l'Ouverture des *Francs-Juges*, destinée à un opéra sur un livret de Ferrand, bientôt suivie de celle de *Waverley*. Son génie de l'orchestre s'y décèle, enrichi par l'étude attentive des procédés de Maître tels que Weber, Beethoven, Spontini, jointe à celle des propriétés des instruments.

Cela n'empêcha pas l'Institut de déclarer injouable la cantate du Concours de 1827 où il fut cette fois admis, *Orphée déchiré par les Bacchantes*. Cet échec ne contribua guère à le rapprocher de sa famille mais n'abattit pas son courage qui alla jusqu'à s'opérer lui-même, à l'aide d'un canif, d'un douloureux abcès dans la gorge. Est-ce la raison qui amena le père à rendre les armes et en même temps la précieuse pension ? Toujours est-il que les années suivantes virent les travaux s'accumuler, les succès au Conservatoire se décider et la vie de ce jeune homme au seuil de sa vingt-cinquième année prendre un sens nouveau qui ne fut pas toujours celui de la saine raison.

Harriet Smithson • Au cours de l'hiver suivant il allait être à la fois « foudroyé » par la découverte de Shakespeare et par la révélation d'un grand amour — du moins le crut-il alors. En septembre 1827 une troupe anglaise vint jouer Shaskespeare à Paris. Parmi elle se remarquait une jeune Irlandaise, miss Harriet Smithson, dont la beauté blonde parait Ophélie d'une telle grâce que tout Paris fut bientôt à ses pieds. « L'effet de son prodigieux talent ou plutôt de son génie dramatique sur mon imagination et sur mon cœur n'est comparable qu'au bouleversement que me fit subir le poète dont elle était la digne interprète. Je ne puis rien dire de plus. » S'il ne dit rien, il fit mille folies pour tenter d'approcher l'héroïne, sévèrement gardée par une mère et une sœur bossue, jusqu'à organiser un concert de ses œuvres, au Conservatoire, dans l'espoir que son nom parviendrait à l'émouvoir. Concert annoncé par des articles, des « lettres ouvertes », tout un tapage dont miss Smithson n'entendit pas le moindre écho.

Et puis, coup sur coup, il décroche le second Grand-Prix de Rome avec la cantate *Herminie et le Tasse* et est à nouveau terrassé, d'abord par l'*Ut mineur* et *l'Héroïque* de Beethoven, puis par le *Faust* de Goethe dans la traduction de Gérard de Nerval. Ce bouillonnement allait se traduire par la composition des *Huit Scènes de Faust,* de l'été 1828 à février 1829. « L'amour d'Ophélie a centuplé mes moyens. » De La Côte où il passe ses vacances il écrit à son ami Ferrand : « J'ai fait, avant-hier, la Ballade du roi de Thulé en style gothique. »

L'année 1828-29, traversée par les affres de la passion, voit

l'échec de la cantate *La Mort de Cléopâtre* qui ne réussit pas à obtenir le Premier Grand-Prix, ces Messieurs, quoique « bien disposés », y ayant vu « une sorte de satire de leur manière ». Son cœur, écrit-il à Ferrand (Lettres intimes) « est le foyer d'un horrible incendie, c'est une forêt vierge que la foudre a embrasée... de temps en temps le feu semble assoupi, puis un coup de vent... un éclat nouveau... révèlent l'épouvantable puissance du flot dévastateur ».

Ces orages ne l'empêchent ni d'écrire une suite de *Mélodies Irlandaises* en l'honneur de son Ophélie, sur des vers de Th. Moore adaptés par son ami Gounet, ni d'organiser un nouveau concert (1er novembre 1829), toujours au Conservatoire. A côté des Ouvertures de *Waverley* et des *Francs Juges* devaient être chantés un *Concert des Sylphes* extrait des *Huit scènes* et le *Resurrexit* de la Messe, « annonce du Jugement dernier, chœur d'effroi des peuples de la terre. » Effet « volcanique », recette de 150 francs plus une gratification de 100 francs du vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, surintendant des Beaux-Arts, invitation à dîner du célèbre pianiste Kalkbrenner et comptes rendus favorables dans quelques journaux.

Ces détails préludent à de « terribles rafales... D'affreuses vérités, découvertes à n'en pouvoir douter, m'ont mis en train de guérison... » de son grand amour. La conclusion, du moins le croit-il, en apparaîtra dans un ouvrage dont l'effet sera certes plus volcanique que celui de tous les précédents mis ensemble. Il s'agit de la *Symphonie Fantastique*. Son premier jet, d'ailleurs peu retouché par la suite, apparut en un temps record, ou plutôt miraculeux, pour ajouter à la série des énigmes de cette vie, elle aussi fantastique. La composition n'en exigera guère plus de

trois ou quatre mois, le temps de deux lettres, l'une à sa sœur Nanci, du 3 janvier, l'autre à Ferrand, 16 avril 1830.

L'époque s'avérait favorable. Dumas annonçait *Henri III,* Victor Hugo, *Hernani.* Venaient de, ou allaient paraître, *Les Chouans* (Balzac), *Cinq-Mars* (Vigny), *Charles IX* (Mérimée). On s'arrachait les œuvres politico-historiques de Thiers, Guizot, Augustin Thierry, Michelet. Et les Salons de peinture retentissaient de discussions autour des « grandes machines » de Decamps et de Delacroix. Polémiques musicales également à propos de *Guillaume Tell* (Rossini) et de *La Muette de Portici* (Auber). En définitive, terrain bien préparé en vue de cet *Episode de la vie d'un artiste, Symphonie Fantastique en cinq parties.* Les « avant-première » du *Figaro,* le programme distribué dans la salle y contribuèrent, ainsi que les diverses annonces de la « première audition », laquelle d'abord fixée au 30 mai 1830, dimanche de la Pentecôte, ne put avoir lieu que le 5 décembre.

Entre temps, que d'événements encore, intimes et musicaux ! Un nouveau départ en tournée d'Harriet Smithson, quelques mots en réponse à une demande d'entrevue — « Il n'y a rien de plus impossible » — avaient fini par refroidir quelque peu le zèle de son adorateur, d'autant qu'une conquête beaucoup plus facile se profilait à l'horizon : celle de Marie (dite Camille) Moke, excellente musicienne, pianiste réputée, de surcroît fort jolie fille et fort peu farouche. Hector n'eut aucun scrupule à l'enlever à son ami, le pianiste Ferdinand Hiller, lequel, connaissant la demoiselle, ne lui en tint guère rancune. Voilà Berlioz parti dans ce qu'il qualifie « une distraction violente... Tout ce que l'amour a de plus tendre et de plus délicat. »

Cette « ravissante sylphide... mon Ariel... ma vie » le porte

à mettre en batterie toutes ses forces, toute son adresse pour décrocher enfin la timbale au Concours de Rome de 1830, condition absolue du mariage qu'il envisage sans plus tarder. La cantate *Mort de Sardanapale* où il se garde prudemment de ses habituels débordements, lui apporte enfin le succès, à l'unanimité.

Mais avant la réunion du Jury les « orages désirés » s'étaient abattus sur Paris. De sa loge à l'Institut, Berlioz entendait les premiers coups de feu des Trois Glorieuses. Il a tout juste le temps d'y mêler les siens lors de sa sortie, le 29 juillet. En réalité il se contente de faire chanter la *Marseillaise* « avec l'ensemble et l'énergie d'un cœur exalté » par la « sainte canaille », ces Parisiens qu'il traite de « farceurs » dans ses Mémoires, « gigantesques, si l'on veut, mais aussi gigantesques farceurs ! »

Il avait auparavant dédié à Rouget de l'Isle un arrangement de la *Marseillaise* « pour deux chœurs et une masse instrumentale ». L'ayant envoyé « à l'auteur de cet hymne immortel » il en reçut une réponse qui contenait cette phrase divinatoire : « Votre tête paraît-être un volcan en éruption ».

Le calme rétabli, l'Institut put enfin procéder au jugement de l'épreuve. Il est curieux de constater que, tel Debussy 54 ans plus tard, Berlioz prétendit ne ressentir que « peu de joie » quand Pradier, le sculpteur, vint lui annoncer dans la Bibliothèque où il attendait son sort : « Vous avez le Prix ». Ainsi que cet autre génie, et pour les mêmes raisons amoureuses, il retarda tant qu'il put l'inévitable départ, s'ennuya à Rome et remua ciel et terre pour abréger son séjour. Mais n'anticipons pas.

Suivant l'usage la cantate devait être exécutée à la distribution des prix le 30 octobre et Berlioz n'avait pas hésité à y ajouter une scène décrivant l'incendie, puis l'écroulement du palais de

Sardanapale, scène « babylonienne » qu'il s'était bien gardé d'écrire pour le concours, crainte de s'aliéner le Jury. A la répétition elle avait obtenu « un succès épouvantable » qui se transforma en fiasco le jour de l'exécution, par la faute d'instrumentistes ayant manqué le départ. « Cinq cent mille malédictions sur les musiciens ». Voulant une revanche il trouve le moyen de faire entendre, lors d'un concert à bénéfice à l'Opéra, le 7 novembre, une « ouverture gigantesque » (celle de la *Tempête*) pour orchestre, chœurs, deux pianos quatre mains et harmonica. Un mois plus tard, le 5 décembre, pour clore en beauté cette saison parisienne avant le prochain départ pour Rome, il donne au Conservatoire un concert de ses œuvres avec « plus de cent musiciens dirigés par M. Habeneck » ; au programme, la *Mort de Sardanapale* dont « l'incendie s'alluma, l'écroulement eut lieu », et la première audition de la *Symphonie Fantastique*. « J'ai eu un succès furieux, écrivait le lendemain l'auteur à son ami Ferrand, les aristarques de la presse se prononcèrent les uns pour, les autres contre moi, avec passion », ajoute-t-il dans ses Mémoires. Il constate aussi les défauts évidents des deux ouvrages... « défauts très graves et que j'ai corrigés dans la Symphonie ». Franz Liszt assistait à ce concert. Ils avaient fait connaissance la veille.

Si la plume de Berlioz n'est guère avare d'expressions « ninivites » son œil aigu, son bon sens dauphinois ne laissent pas d'apprécier la saine réalité, soit l'équilibre nécessaire à toute œuvre d'art... du moins chez les autres ! Ainsi les réflexions qu'il confie à sa sœur Nanci après la bataille d'Hernani : « Je trouve des choses, et surtout des pensées sublimes, des choses et des pensées ridicules ». Il dit son indifférence aux vers, « ces enjambements de l'un à l'autre, ces hémistiches rompus... » et conclut :

« puisque Hernani est écrit en vers et que Hugo sait bien les faire quand il veut, il était plus simple de faire des vers suivant la règle du goût de la masse. »

L'époque du départ pour Rome approchait, que l'amant de Camille évoquait comme un prisonnier le bagne. Auparavant il avait extorqué à Mme Moke la promesse du mariage avec sa fille pour 1832, promesse que la bonne dame avait la ferme intention de rompre au plus tôt. Après quelques jours passés à La Côte il s'embarque à Marseille « sur un brick sarde qui se rendait à Libourne. » On ne s'arrêtera pas sur les péripéties de ce voyage qui comporte « une tempête véritable » et différentes aventures spirituellement contées dans les Mémoires. Le héros était d'ailleurs trop tourmenté par le silence de son Ariel pour leur accorder toute son attention. Si l'approche de Rome au milieu de la campagne alors « nue et désolée » opéra en lui « une révolution complète », l'arrivée à la Villa Medicis, les lazzi de ses camarades (« Oh Berlioz ! Oh ! cette tête ! oh ! ces cheveux ! oh ! ce nez ! ») la présentation au directeur Horace Vernet, la connaissance de Mendelssohn ne parvinrent pas à calmer son inquiétude.

Six semaines plus tard, n'y tenant plus, il repartait pour Paris. Une lettre le rejoignit à Florence. Mme Moke l'y « accusait d'être venu porter le trouble dans sa famille (et lui) annonçait le mariage de sa fille avec M. Pleyel », le renommé (et fort riche) facteur de pianos.

...« Mon parti fut pris instantanément. Il s'agissait de voler à Paris, où j'avais à tuer sans rémission deux femmes coupables et un innocent (M. Pleyel). Quant à me tuer, moi, après ce beau coup, c'était de rigueur, on le pense bien... » Nous ne nous attarderons pas sur les folies qui suivirent, que les Mémoires

relatent avec une certaine complaisance. Il suffit de savoir que le jeune exalté regagna le bercail Medicis après un semblant de suicide et un agréable séjour à Nice, enrichi de l'ouverture du *Roi Lear,* du Bal de la *Fantastique* réorchestré, du *Mélologue,* suite de cette dernière et *Retour à la vie.*

On ne s'appesantira pas non plus sur son séjour à Rome qui n'atteindra pas les deux ans réglementaires. Comme Debussy il se plaint du spleen, « l'ennui de Rome lui desséchait le sang ». Ses camarades lui paraissent vulgaires et il s'y trouve « sevré de musique, de théâtre, de littérature, d'agitations, de tout ce qui composait ma vie. » La musique que l'on fait à Rome, tant à l'église qu'au théâtre, lui paraît d'une médiocrité sans nom. A Saint-Pierre, qui en contiendrait des milliers, les choristes « sont au nombre de dix-huit pour les jours ordinaires, et de trente-deux pour les fêtes solennelles », occupés à chanter les *Improperia* de Palestrina à qui il refuse l'ombre même du génie. Seule l'intéresse la musique des « pifferari », musiciens ambulants descendant de leurs montagnes aux environs de Noël pour donner des sérénades à la Madone. Seules l'enchantent les excursions qu'il fait dans la région de Subiaco, dans ce sauvage pays des Abruzzes qu'il décrit de manière si pittoresque, et la liberté « vraie, absolue, immense ! », dont il jouissait alors, qu'il regrettera plus tard, passionnément. Malgré le spleen les souvenirs qu'il rapporta d'Italie furent assez puissants pour s'imposer à lui quand il écrivit *Benvenuto, Harold en Italie,* et peut-être *Romeo et Juliette.*

Retour à la vie • Auparavant, retour à La Côte afin de ne pas ébruiter un semblant de fuite tout-à-fait irrégulière et qui pouvait lui coûter sa pension. Le spleen l'y poursuit. A Paris, où il débarque au début de novembre 1832, il trouve le moyen de se loger, par grand hasard (?) dans l'ancien appartement d'H. Smithson. La « distraction violente » étant devenue profonde blessure de l'orgueil outragé, il reviendra peu à peu à la précédente passion. Pour commencer elle sera le prétexte du prochain concert, lequel lui permettra en outre d'exécuter un de « ces tristes habitants du temple de la Routine », autrement dit le critique Fétis dont il n'avait pourtant pas eu à se plaindre, bien au contraire. Mais Fétis, chargé de revoir, avant édition, les Symphonies de Beethoven, avait eu l'audace de changer « avec un aplomb incroyable » tout ce qui ne cadrait pas avec ses conceptions harmoniques. Certes le tort était grave. Nous verrons le châtiment que lui réservait le jeune compositeur, de loin son cadet.

Le programme du concert de rentrée, fixé au 9 décembre dans la salle du Conservatoire, comprenait l'ouverture des *Francs Juges,* la *Symphonie Fantastique* et sa suite, *Lelio ou le Retour à la Vie,* monodrame lyrique avec orchestre, chœurs et soli invisibles. Réservant l'analyse des œuvres purement musicales pour une seconde partie on s'arrêtera sur cette Suite que son caractère original rattache autant au mouvement de l'Ecole romantique qu'à la vie intime de son auteur.

« Cet ouvrage, nous prévient l'Avertissement, doit être entendu immédiatement après la *Symphonie Fantastique* dont il est la fin et le complément. L'orchestre, le chœur et les chan-

teurs invisibles doivent être placés sur le théâtre, derrière la toile. L'acteur parle et agît seul sur l'avant-scène. A la fin du dernier monologue, il sort, et le rideau, se levant, laisse à découvert tous les exécutants pour le final. »

Signalons en passant que Berlioz n'a jamais rien écrit de plus romantique. Aucun de ses livrets ultérieurs ne pousse aussi loin l'expression, l'audace du style et son intensité.

Toujours possédé par « l'idée fixe » Lelio, compositeur de musique, s'éveille du cauchemar du Sabbat. Premier Monologue. Puis on entend, derrière la toile, la *Ballade du Pécheur,* d'après Goethe, écrite pour chant et piano en 1827. Deuxième Monologue suivi d'un « *Chœur d'ombres* », ronde nocturne imitée de Herder sur un texte d'Albert du Boys (1829). Nouveau Monologue avec une invocation à Shakespeare. A ce moment le récitant, le célèbre Bocage — se tourne vers Fétis « très en évidence au balcon » et contrefaisant « le doucereux langage » du musicologue, lui lance l'insolente apostrophe citée plus haut. Le seul bénéfice qu'en récolta l'auteur fut la « haine enragée » que l'autre lui témoigna « à partir de ce jour ».

Vient ensuite une *Chanson de Brigands,* probablement écrite en 1828. Un quatrième Monologue amène un *Chant de bonheur,* extrait de la cantate *La Mort d'Orphée* et exprimé par un ténor invisible ; un cinquième évoque Ophélie, appel que traduit un bref morceau symphonique. Dans le sixième Monologue Lelio réclame à l'art ses consolations. Alors la toile se lève, découvrant l'orchestre et les chœurs. Lelio donne ses suprêmes indications avant l'exécution de la *Fantaisie sur la Tempête,* créée à l'Opéra en novembre 1830. Le chœur des Esprits de l'Air y préfigure ceux de la *Damnation* et Wagner y cueillera quelques idées harmoniques pour la *Walkyrie.* La toile

se baisse, Lelio se retrouve seul. Il soupire. Un dernier rappel de l'Idée fixe le frappe douloureusement.

Dans la salle, outre Fétis, se trouvait une grande partie de l'Intelligentsia, curieuse de renouer avec le jeune musicien, presque illustre. On y coudoyait Liszt, Chopin, Hugo, Heine, Eugène Sue, Legouvé, George Sand, Vigny, Dumas, Gautier, la troupe des journalistes conduite par Jules Janin et d'Ortigue. On se montrait aussi miss Smithson, amenée là par une suite étrange de circonstances. Cette fois elle ne put se méprendre. Les regards de la salle dirigés sur elle et surtout les allusions dont ruisselait le Mélologue, l'instruisirent assez des sentiments de son fol amoureux. Dès le lendemain elle accepta qu'il lui fut présenté.

« A partir de ce jour, relate-t-il, je n'eus plus un instant de repos. » S'il envisageait le mariage dès cette époque il s'en fallait encore d'une dizaine de mois avant que la cérémonie puisse être célébrée. Et que d'oppositions à vaincre ! Les parents qui, de part et d'autre, s'opposent à cette union au point qu'Hector devra se résoudre à envoyer à son père trois sommations respectueuses ; les affaires financières qui tournent à la catastrophe, la pauvre Harriet n'ayant pu, et de loin, retrouver le succès de ses débuts. Pour comble de malheur elle se cassa la jambe en descendant de voiture et restera infirme pendant des mois. Enfin le caractère de l'un et de l'autre. La réserve apeurée d'Harriet, la folie frénétique d'Hector joints à l'empressement plus ou moins discret de l'entourage, aux potins de la Presse, amenèrent des scènes tragi-comiques que les Mémoires, la Correspondance surtout décrivent en détails. Bien entendu, la tentative de suicide n'y manque pas. Poison avalé. « Cris affreux d'Henriette...



Maison natale
de Berlioz à
La Côte-St-André.

(Phot. Collection Viollet)



Hector Berlioz par Signol. *Villa Médicis, Rome.*
(Phot. Collection Viollet)

désespoir sublime !... rires atroces de ma part !... émétique !... ipécuana... vomissements... etc. »

Finalement le mariage eut lieu à l'Ambassade de Grande-Bretagne, le 3 octobre 1833, en présence de Liszt, premier témoin. « Elle était à moi, je défiais tout. » Courage bien nécessaire, l'avenir du jeune ménage s'avérant précaire. Leur avoir comportait surtout des dettes, seule dot apportée par Harriet. Pour les éteindre, Berlioz dut élargir ses activités de journaliste, entreprendre des concerts, essayer d'obtenir des engagements pour sa femme, contracter d'autres emprunts auprès de ses amis. Dès le 24 novembre il organise un concert au Théâtre-Italien avec le concours de Marie Dorval, d'Harriet Smithson-Berlioz et de Liszt. Si la séance rapporta un certain bénéfice le programme, beaucoup trop long, tourna à la catastrophe et le compositeur qui débutait au pupitre y contribua par son inexpérience. Un mois plus tard un second concert, confié cette fois à Girard, vit le succès complet de la *Symphonie Fantastique* et valut à son auteur les chaleureuses félicitations d'un auditeur « à la longue chevelure, à l'œil perçant, à la figure étrange et ravagée, un possédé de génie... » En un mot, Paganini.

CHAPITRE II

La Maturité • Au printemps 1834 les activités de Berlioz étaient diverses. Sa pension continuait à lui être versée, bien qu'il eût obtenu d'être dispensé du séjour en Allemagne, imposé aux Prix de Rome. Le journalisme lui apportait quelques ressources supplémentaires. Il écrivait à la *Gazette musicale,* au *Rénovateur,* à l'*Europe littéraire,* bientôt aux *Débats,* fief de la puissante famille Bertin. Après avoir erré de Vincennes à Paris le jeune couple s'était fixé sur les pentes de Montmartre, dans une maison qui fut le pavillon de la Belle Gabrielle. Ses amis, Liszt, d'Ortigue, Chopin, Lamennais, venaient y admirer la vue qu'offrait alors Paris noyé dans la verdure. Pour se créer des relations il fréquentait les dîners littéraires de Victor Hugo, le salon de l'éditeur Schlesinger, celui de la Comtesse d'Agoult où, d'après le Pr. Barzun, il aurait présenté Liszt sans se douter des orages qu'il préparait pour l'avenir. « Avec tout cela, ajoute-t-il dans une de ses *Lettres intimes,* j'ai à combattre l'horreur de ma position musicale ; je ne puis trouver le temps de composer... »

Cette position, qu'était-elle exactement ? Le livret de l'opéra

Les Francs Juges, d'Humbert Ferrand, dont un air et un trio existaient à côté de l'ouverture, restait toujours en attente à l'Opéra. Dans une lettre datée de mai 1834 il pense à un *Hamlet* « supérieurement arrangé pour l'Opéra » mais annonce qu'en attendant il a fait choix d'un opéra-comique basé « sur les curieux Mémoires » de *Benvenuto Cellini.* Enfin le 22 juin 1834 il a terminé *Harold en Italie.*

Il s'agissait d'abord d'un Concerto pour alto et orchestre que Paganini désirait créer sur un Stradivarius qu'il venait d'acquérir. Mais le solo étant étroitement uni à l'orchestre Paganini estima qu'il contenait trop de mesures en pauses et refusa de s'en charger. Le titre original rappelait *Les derniers moments de Marie Stuart.* Par la suite, les souvenirs de ses pérégrinations dans les Abruzzes s'imposant à Berlioz, il transforma son alto en « une sorte de rêveur mélancolique, dans le genre de *Childe Harold,* de Byron ». D'où le titre choisi. Confié à l'altiste Uhran l'œuvre fut présentée au Conservatoire le 23 novembre 1834 et obtint un vif succès.

Elle le retrouva lors de deux auditions successives en décembre, malgré les erreurs du chef d'orchestre Girard. Cette dernière expérience convainquit Berlioz de la nécessité de diriger lui-même ses œuvres.

Auparavant, le 14 août, Harriet avait donné le jour à un fils, Louis, qui fut le gage de la réconciliation de Berlioz avec ses parents.

A cette époque la réputation du jeune Maître commence à dépasser les frontières. Leipzig a entendu l'ouverture des *Francs Juges* grâce à Schumann. Des propositions lui parviennent de Vienne, de Milan, de la Nouvelle Orléans. Il envisage l'idée d'un voyage aux Etats-Unis où Harriet aurait eu la possibilité

de trouver des engagements. Du moins le pensait-il. A Paris cependant, il continuait à aligner des lignes, à se débattre entre chance et malchance, à se heurter aux événements ou aux pires mauvaises volontés. Tandis que ses amis journalistes s'indignaient de ne pas voir le nom du compositeur de la *Symphonie Fantastique* inscrit sur les affiches de l'Opéra, celui-ci en était réduit à retaper pour cette même scène une *Esmeralda* de Mlle Louise Bertin, fille du propriétaire des *Débats*, livret de Victor Hugo. L'œuvre n'eut que quelques représentations. Entre temps Berlioz avait ajouté à son catalogue des mélodies, des chœurs avec piano ou orchestre (*La Captive, Sara la baigneuse,* paroles de V. Hugo ; *Le jeune pâtre breton, le Cinq-Maï*). Le livret de *Benvenuto Cellini,* signé d'A. Barbier et L. de Vailly, était reçu à l'Opéra et un *Requiem* lui était commandé par le Comte de Gasparin, Ministre de l'Intérieur.

Cette commande, motivée par le désir d'honorer les Morts de l'attentat de Fieschi, devait être entendue le 28 juillet, jour anniversaire de la première des Trois glorieuses. Mais les Bureaux veillaient et aussi Cherubini qui attendait l'occasion de sortir un nouveau Requiem de ses cartons. Il ne s'en fallut que de deux jours, soit la chute attendue du Ministère, pour que le tout réussît. Cette fois, prévenu à temps, Berlioz arracha la signature au Ministre, encore pour quelques heures en place, et en profita pour faire avaler à son ancien Directeur un de ces « boas constrictors » qu'il lui réservait depuis longtemps : le contrat en poche il fit semblant de se retirer devant lui !

On était fin mars (1837). Le temps pressait. Berlioz se jeta sur le texte « avec une sorte de fureur... Ma tête semblait prête à crever sous l'effort de ma pensée bouillonnante... dans l'impossibilité d'écrire assez vite, j'avais adopté des signes sténogra-

phiques qui, pour le *Lacrymosa* surtout, me furent d'un grand secours. »

Las ! ses épreuves n'étaient pas terminées. Tout étant prêt au début de juillet et les répétitions commencées, il apprend que la cérémonie est décommandée. « Mille tonnerres ! » Mais son courage ne faiblit pas. Pendant quatre mois il s'agite pour obtenir au moins le remboursement des frais engagés. La mort du Général Damrémont à la prise de Constantine lui fournit l'occasion à peine espérée et, le 5 décembre 1837, le *Requiem* résonnait sous le Dôme des Invalides en présence des Princes, fils du roi Louis-Philippe, de tout ce que Paris comptait de personnalités officielles et mondaines et des représentants de la presse française et étrangère. L'orchestre de trois cents musiciens, les chœurs du Conservatoire, le ténor Duprez, de l'Opéra, chargé du solo du *Sanctus* produisirent un effet « foudroyant » qui atteignit son paroxysme lorsque les quatre fanfares, par un effet stéréophonique avant la lettre, lancèrent le *Tuba mirum* des quatre points de l'Eglise. Cependant l'auteur, qui avait dû, bien contre son gré, accepter la direction de Habeneck, en profita pour accuser celui-ci d'un attentat grotesque — une prise de tabac au moment de déclencher le *Tuba mirum* — que les Mémoires, fort pittoresques mais sujettes à caution, sont d'ailleurs seules à mentionner.

Berlioz, bien que couvert d'éloges par la Presse, hautement félicité par le Ministre de la Guerre, proposé pour la Légion d'Honneur, dut pourtant se débattre comme un beau diable pour obtenir le règlement des frais, qu'il supportait seul jusque-là. D'autre part la jalousie et, il faut le reconnaître, son caractère, sa plume acérée, les « boas constrictors » qu'il trouvait bon de faire avaler aux uns et aux autres lui suscitaient une masse

d'ennemis qui empêchaient bien souvent la réussite de ses projets. Ainsi, s'étant présenté plusieurs fois pour obtenir une classe au Conservatoire, on ne s'étonnera pas qu'il se soit heurté à l'opposition de Cherubini et ait dû se contenter d'être nommé Bibliothécaire adjoint. Ses entreprises échouèrent souvent devant des obstacles imprévus et mystérieux. Combien de fois lit-on dans les Mémoires à propos d'un déboire quelconque : « Cette promesse... ne fut pas mieux tenue que tant d'autres et à partir de ce moment il n'en a plus été question ». Ajoutons enfin l'incompréhension que des œuvres aussi neuves, tant par leur esprit que par leur structure, rencontraient auprès d'un certain public, particulièrement celui de l'Opéra « où tant de lâches vengeances peuvent s'exercer impunément. »

Benvenuto Cellini • On lit dans le Catalogue de la Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra rédigé par Théodore de Lajarte, Bibliothécaire MDCCCLXXVI :

« Benvenuto Cellini — Opéra en II actes - Musique d'Hector Berlioz - Paroles de Léon de Willy et Aug. Barbier - représenté pour la première fois le lundi 10 septembre 1838. « Cette partition, due à la plume peu dramatique d'H. B., était écrite d'une façon si peu compréhensible pour les musiciens de 1838 qu'elle exigea, dit-on, vingt-neuf *répétitions générales* (sic !).

Tous ces efforts aboutirent au chiffre plus que modeste de quatre représentations en entier et trois représentations du 1er acte seul. »

Un peu plus loin le « distingué bibliothécaire » ajoute :

« Berlioz fut l'un des compositeurs français les moins aptes à écrire un bon opéra. *Benvenuto* et *Les Troyens* sont là pour attester notre dire. Quelques personnes s'évertuent maintenant à lui faire une réputation posthume comme symphoniste. »

Rien mieux que ces quelques lignes ne réussirait à décrire l'état d'esprit qui régnait dans et hors le théâtre avant, pendant et après la première représentation de *Benvenuto.* Nous nous contenterons ici de déplorer que cette chute ait contribué à priver la scène française d'un grand compositeur lyrique et que cette injustice attende toujours réparation en France.

Les interprètes étaient Mmes Dorus-Gras et Stolz, MM. Duprez et Massol. Au pupitre, Habeneck.

Pour consoler le malheureux musicien, ses amis attribuèrent le désastre au livret jugé mal construit, opinion qui continue à avoir cours. Berlioz répond dans ses Mémoires : « Il me plaisait néanmoins, et je ne vois pas encore aujourd'hui en quoi il est inférieur à tant d'autres qu'on représente journellement. »

« En ce qui nous concerne, nous pensons de même », ajoute M. Henry Barraud dans le remarquable ouvrage qu'il a consacré au grand musicien.

Très affecté cette fois, épuisé de fatigue, obligé de garder le lit, sa volonté reste inébranlable. Il organise deux concerts et se lève pour diriger la *Symphonie Fantastique* et *Harold en Italie* le 16 décembre 1838. A la sortie Paganini, déjà très atteint du mal qui devait l'emporter et ayant perdu la voix, chargea son jeune fils de communiquer son enthousiasme au compositeur. Puis il s'agenouilla devant lui et lui baisa la main en présence de tout l'orchestre. Le lendemain l'enfant lui apporta une lettre de son père où celui-ci, voyant en Berlioz le successeur de Beethoven et désirant l'aider dans sa carrière, le priait d'accepter

la somme de vingt mille francs, soit environ une douzaine de nos millions (anciens).

Dès qu'il le put Berlioz, à l'abri pour un temps des soucis matériels, entreprit un nouvel ouvrage, inspiré de Shakespeare, cette fois. Ce devait être *Romeo et Juliette,* symphonie dramatique avec chœurs, solos de chant et prologue harmonique, dédiée à Nicolo Paganini et que le succès allait couronner le 24 novembre 1839.

« De quelle ardente vie je vécus pendant ce temps ! Avec quelle vigueur je nageai sur cette grande mer de poésie, caressé par la folle brise de la fantaisie, sous les chauds rayons de ce soleil d'amour qu'alluma Shakespeare. »

Ces « chauds rayons » lui étaient bien nécessaires, ceux de son grand amour étant fort refroidis.

Peu d'années après son romanesque mariage Berlioz se rendit compte de la folie qu'il avait commise en épousant une actrice plus âgée que lui, sans espoir de carrière, peu intelligente, diminuée par un accident, incapable d'être pour son mari la compagne compréhensive qu'il pensait trouver en elle. Aux soucis d'argent s'ajoutèrent bientôt ceux de son ménage. Sans doute Harriet eut-elle vent de nouvelles « distractions violentes » car les scènes de jalousie se succédaient. Malheureuse, elle chercha l'oubli dans la boisson. Inactive, vieillie avant le temps elle devint obèse, peu attrayante, alors que son mari s'éloignait d'elle de jour en jour. On ignore quelle part elle prit aux mauvaises nouvelles que Berlioz recevait de La Côte, la mort de sa mère, la santé chancelante de son père, bientôt la mort de son jeune frère Prosper qui lui avait été confié pendant quelque temps. D'autre part les Mémoires, la Correspondance, qui relatent longuement les succès de *Romeo et Juliette,* succès que n'épuisèrent

pas trois auditions successives, sont muets quant aux réactions de la femme d'un compositeur qui, malgré ses déboires — ou à cause d'eux ! — occupait une place de premier plan dans le monde artistique et défrayait la chronique journalistique. La séparation est proche. A l'époque qui nous occupe, sans être officielle elle était plus que probablement effective.

Cependant Berlioz, remis moralement en selle par le triomphe de *Romeo et Juliette,* s'occupait activement à répondre à une nouvelle commande, cette fois du Ministre de l'Intérieur. La *Symphonie funèbre et triomphale* devait magnifier à la fois l'inauguration de la Colonne de Juillet — construite par son ancien condisciple romain, l'architecte Duc — et la translation dans les souterrains de ce monument des restes des victimes de juillet 1830. En vue de l'exécution en plein air, Berlioz — qui la dirigea en uniforme de la Garde nationale, un sabre en guise de baguette — l'avait conçue pour grande harmonie militaire. Les bruits inhérents à une importante manifestation populaire diminuèrent beaucoup son effet mais l'auteur la remania en vue de son exécution aux Concerts de la salle Vivienne (juillet 1840). Elle y obtint un tel succès que des jeunes gens, pour mieux affirmer leur enthousiasme, « s'avisèrent de prendre les chaises et de les briser contre terre en poussant des cris ». Notre époque n'a décidément rien inventé ! Richard Wagner, alors à Paris, témoigna sa satisfaction d'une autre façon en écrivant dans un article : « ... elle est grande de la première note à la dernière... cette symphonie durera et exaltera les courages, tant que durera une nation portant le nom de France. »

Les années 1840-42 virent plusieurs concerts dont un « Fes-

tival »[1] à l'Opéra qui exigea quatre cent cinquante exécutants. Berlioz parle même de six cents. Il prit part à une remise à la scène du *Freyschütz,* établit des plans en vue d'un nouvel opéra — *La Nonne sanglante,* livret de Scribe — et donna en première audition *Rêverie et Caprice,* pour violon et orchestre. Mais sa vie prenait un nouveau tournant.

1. Mot que Berlioz employait à Paris pour la première fois et qui, depuis, « est devenu le titre banal des plus grotesques exhibitions ». Sans commentaire !

CHAPITRE III

La gloire à l'étranger • A partir de l'année 1842 Berlioz, soit qu'il ait voulu étendre son rayon d'action — on sait que l'étranger l'avait déjà réclamé — soit qu'il ait vu dans les voyages le moyen de faciliter la séparation d'avec sa femme, fera de longs séjours hors de France. Il sera dans la plupart des cas accompagné par une nouvelle « distraction violente », laquelle entendait bien devenir définitive et y réussit pleinement. Il s'agit de Marie Geneviève Martin dite Recio, chanteuse sans voix ni talent, mais jeune et fort belle, qui fit un passage éphémère à l'Opéra, suffisant néanmoins pour conquérir l'inflammable musicien. Avec elle il part pour Bruxelles, non sans avoir, en cachette de sa femme, expédié partitions et bagages par petits paquets et en laissant une lettre explicative.

Cette première tournée où participait Marie Recio — « elle miaule comme un chat », avoue Berlioz à son ancien ami Hiller — était un coup d'essai, prélude à d'importants voyages en Allemagne où il se présentait pour la première fois. Dans ses Mémoires il donne de ses voyages des relations détaillées qu'il a

d'abord publiées sous forme de lettres à différents amis. Outre-Rhin sa musique s'imposera beaucoup mieux qu'en France. Il y gagnera assez vite une haute réputation et y rencontrera les affinités électives que son propre pays lui refusait. « Presque partout en Allemagne... j'ai trouvé l'ordre et l'attention joints à un véritable respect pour le Maître. »

Il n'est guère possible de le suivre en détail dans ses diverses randonnées. On remarquera néanmoins comment sa curiosité toujours en éveil le conduisit dans les lieux les plus divers.

Après avoir tâté l'atmosphère, dirons-nous, de différentes villes il réussit à organiser un concert à Stuttgart, le 29 décembre 1842, en présence du roi de Wurtemberg et de sa cour. Au programme, l'ouverture des *Francs Juges,* la Marche des Pélerins, d'*Harold en Italie* et la *Fantastique.* L'exécution et le succès le satisfirent pleinement. Il passe à Hechingen, petite ville de la Forêt-Noire ensevelie dans la neige hivernale, à Mannheim, à Weimar où il sent « quelque chose dans l'air qui annonce une ville littéraire, une ville artiste », à Leipzig, fief de Mendelssohn qui se comporta « en frère » à son égard au point d'échanger avec le sien son « sceptre musical » — la baguette — et où il rencontra Schumann. « A une répétition Schumann, sortant de son mutisme habituel, me dit : — Cet *offertorium* (du *Requiem*) surpasse tout. » A Dresde le jeune kapellmeister Richard Wagner lui prêta son concours « avec zèle et de très bon cœur ». Berlioz assiste aux répétitions de *Rienzi* et du *Vaisseau hollandais.* Ses remarques élogieuses, bien que parfois piquantes, préfigurent l'état des futures relations entre les deux grands maîtres.

A Brunswick il rencontre les frères Müller qui sont pour lui « l'idéal du quatuor de Beethoven » ; à Hambourg, à Berlin où Meyerbeer dirige *Les Huguenots,* partout sa musique est répétée,

exécutée, écoutée avec le plus grand sérieux, partout elle recueille un succès flatteur. Dans cette dernière ville la bienveillance que lui témoignent le roi, la reine et la princesse de Prusse lui sera fort précieuse dans l'avenir. Ce premier grand voyage prit fin avec les deux concerts de Hanovre et de Darmstadt. Il revint à Paris fin mai 1843, chargé de lauriers.

Si les Mémoires restent muettes au sujet de Mlle Recio on sait qu'elle se fit entendre au cours de ce voyage et qu'on la jugea avec une « charitable indulgence » (Allg. musikale Zeitung, 5 avril 1843, cit. par J.-G. Prod'homme).

Peu après son retour la rupture avec sa femme était définitivement consommée. Berlioz s'installe rue de Provence chez Marie Recio qui vivait avec sa mère tandis qu'Harriet se retirait « dans un petit logis à Montmartre. » Son mari allait souvent l'y voir et assurait son entretien aussi bien que celui de son second ménage. Quant au jeune Louis on dut le mettre en pension au lycée de Rouen. Berlioz était donc plus que jamais acculé à « sempiternellement feuilletonniser pour vivre ».

Fin juillet 1844 la clôture de l'Exposition de l'Industrie lui donna l'idée d'utiliser « l'immense bâtiment où elle avait eu lieu » pour y donner un véritable Festival conçu d'après les normes de l'orchestre monumental qu'il décrit à la fin de son *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration* juste sorti des presses. Un orchestre dont il attend « une richesse harmonique, une variété de timbres, une succession de contrastes qu'on ne peut comparer à rien de ce qui a été fait dans l'art jusqu'à ce jour... les organisations les plus rebelles frémiraient à voir son crescendo grandir en rugissant, comme un immense et sublime incendie... » Malgré des difficultés sans nombre, Berlioz parvint à réunir une armée de 900 à 950 exécutants, musiciens et cho-

ristes. On lisait au programme les noms des compositeurs à la mode, Auber, Spontini, Halévy, Rossini à côté de ceux de Beethoven, Gluck, Weber. Pour finir, l'apothéose de la *Symphonie funèbre et triomphale.* Succès complet, recette énorme mais les frais engagés n'enrichirent guère le compositeur qui envisagea de nouveaux concerts, une nouvelle tournée.

Après un court repos à Nice nécessité par une santé ébranlée il accepta de diriger quatre concerts au cirque Franconi, concerts comme toujours préparés par une habile publicité. Voici, par exemple, une lettre qui accompagnait l'envoi du programme à Ed. Monnais, rédacteur à la *Gazette musicale :* « Pourriez-vous le faire précéder de quelques lignes sur la salle qui sera magnifiquement tendue, éclairée, chauffée, dont la sonorité est excellente, où les Dames seront vues presque de pied en cap, où les toilettes brilleront ». Ailleurs il ajoute : ... « les toilettes des femmes y seront vues jusqu'aux genoux et non jusqu'aux épaules, comme dans les théâtres. » (Tiersot : *Le Musicien errant.*) Pour la première fois à Paris des œuvres de Glinka participaient au programme.

Autres concerts en province, à Marseille, Lyon, Lille, où sa musique n'est guère comprise. Il donne une spirituelle relation de ces tournées dans les *Grotesques de la Musique.* Nouveau départ enfin, pour l'Autriche-Hongrie et la Bohème.

Auparavant Berlioz tint à s'associer aux Fêtes que Liszt préparait à Bonn à l'occasion de l'inauguration d'une statue de Beethoven en août 1845. Rois et reines, compositeurs célèbres, délégations de tous pays s'y pressaient. La Société des Concerts du Conservatoire brillait par son absence, « elle qui depuis dix-huit années n'a de gloire, de succès, de vie enfin que

la gloire, le succès, la vie que lui donnent les œuvres de Beethoven ».

Quant à la tournée elle-même, les sommets en furent deux auditions triomphales de *Romeo et Juliette* au théâtre An der Wien, le 30 décembre 1845, à Prague en mars 1846. Si, à Vienne surtout, la critique fut assez partagée, le public ne lui ménagea pas ses marques d'enthousiasme. Banquets, discours, couronnes, bâtons de chef d'orchestre (en vermeil !) lui sont offerts à Vienne. Autres cadeaux précieux à Prague. C'est en cette ville que se situe l'épisode souvent cité qui prouve à quel point la constante présence de Marie Recio à ses côtés le plaçait dans des situations embarrassantes. A un jeune musicien qui la félicitait d'avoir été l'inspiratrice de la *Fantastique,* Berlioz n'hésita pas à répondre froidement : « C'est ma seconde femme, miss Smithson est morte. » Marie s'occupait des concerts, vérifiait les comptes, réduisait les tarifs et savait fort bien se faire servir : « Hector, ma mantille ! Hector, mes gants ! » Et l'infortuné obéissait.

Pour nous le fait marquant de ce voyage est la refonte que Berlioz entreprit des *Huit scènes de Faust,* de 1828. Elle coïncide avec la composition de la *Rakoczy Marche.* Entre les séjours à Vienne et à Prague devait s'inclure un concert à Budapest. Berlioz raconte comment « un amateur de Vienne ... était venu le trouver avec un volume de vieux airs » en lui conseillant d'écrire un morceau sur un thème national hongrois. Il choisit le thème de Rakoczy et prétend avoir écrit la marche en une nuit. L'éminent musicologue hongrois Emile Haraszti rétablit la vérité des faits dans l'important ouvrage qu'il a consacré à *Berlioz et la Marche Hongroise* (Ed. de la *Revue Musicale*). Si sa naissance reste encore insuffisamment éclaircie

il est certain que Berlioz n'avait fait qu'ébaucher son travail et qu'il le termina à Budapest même. Quoi qu'il en soit la première audition connut un succès prodigieux, au point que les Hongrois demandèrent à Berlioz son manuscrit qu'ils désiraient garder. Il est conservé actuellement à la Bibliothèque Nationale Széchényi de Budapest. « L'effet extraordinaire (que cette marche) produisit à Pesth m'engagea à l'introduire dans ma partition de *Faust,* en prenant la liberté de placer mon héros en Hongrie au début de l'action... Un critique allemand a trouvé fort étrange que j'aie fait voyager Faust en pareil lieu. Je ne vois pas pourquoi je m'en serais abstenu, et je n'eusse pas hésité le moins du monde à le conduire partout ailleurs s'il en fût résulté quelque avantage pour ma partition. »

D'abord il résolut d'établir lui-même le livret de sa *Légende de Faust.* Il débute par l'*Invocation à la Nature.* « Une fois lancé, je fis les vers qui me manquaient au fur et à mesure que me venaient les idées musicales, et je composai ma partition avec une facilité que j'ai bien rarement éprouvée pour mes autres ouvrages. Je l'écrivais quand je pouvais, et où je pouvais. » Ainsi l'introduction a-t-elle été écrite dans une auberge de Passau ; la scène des bords de l'Elbe, l'air de Mephisto « *Voici des roses...* » et le ballet des Sylphes à Vienne. A la lueur d'un bec de gaz, à Pest, il esquisse le refrain de la Ronde des Paysans et à Prague il se lève au milieu de la nuit pour noter le chœur d'Anges de l'apothéose de Marguerite qu'il craignait d'oublier. De même en France, à la campagne près de Rouen, dans les endroits les plus imprévus, au café, au jardin des Tuileries, sur une borne, boulevard du Temple. « Je ne cherchais pas les idées, je les laissais venir, et elles se présentaient dans l'ordre le plus imprévu. »

La partition prête, il s'agissait de la faire entendre : « Ce fut alors que commencèrent mes déboires et mes malheurs. » Il organisa deux séances, fixées aux 6 et 20 décembre 1846 dont les frais — copie du matériel, répétitions, location de la salle de l'Opéra-Comique — lui incombaient entièrement.

Il neigeait...

« Le beau public de Paris... resta tranquillement chez lui, aussi peu soucieux de ma nouvelle partition que si j'eusse été le plus obscur élève du Conservatoire... Rien dans ma carrière d'artiste ne m'a plus profondément blessé que cette indifférence inattendue. »

Il faut reconnaître que le moment était mal choisi. La tourmente de 48 approchait. Des mouvements révolutionnaires éclataient un peu partout en Europe. De nouveaux attentats avaient eu lieu contre Louis-Philippe, le faubourg Saint-Antoine se soulevait à chaque instant. L'argent était rare et les prix augmentaient. La presse cependant se montra favorable. Elle ne réussit malheureusement pas à attirer un plus nombreux public au second concert. Berlioz était ruiné, mais non découragé. « Après deux jours d'inexprimables souffrances morales, j'entrevis le moyen de sortir d'embarras par un voyage en Russie. » Quelques amis l'aidèrent à payer ses dettes et, le 14 février 1847, il partait, seul cette fois.

Un hiver en Russie • A cette époque et en cette saison un voyage en Russie n'était pas une petite affaire. En train jusqu'à Berlin où il s'arrêta pour demander au roi de Prusse une lettre d'introduction auprès

de la tzarine, sa sœur, il dut continuer en traîneau. Quatre jours de neige ininterrompue. Mais l'accueil qu'il reçut, tant à Saint-Pétersbourg qu'à Moscou, et les recettes qu'il y fit compensèrent largement les duretés de la route. L'ouverture du *Carnaval romain,* les parties I et II de la *Damnation,* la *Symphonie funèbre et triomphale,* des fragments de *Harold* et surtout *Romeo et Juliette,* exécutés d'une façon qu'il qualifia lui-même de « merveilleuse » et suivis de bis sans fin, le remplirent de reconnaissance envers la Russie.

Repassant à Berlin il organise une audition de la *Damnation* à la demande du roi. Ce dernier le décore de la Croix de l'Aigle rouge et l'invite à dîner à Sans-Souci. L'amicale familiarité que Frédéric-Guillaume IV lui témoignait, jointe à son goût pour la musique, avait incité Berlioz à lui dédier son *Traité d'Instrumentation.*

De retour à Paris, en juillet 1847, le malheureux musicien y retrouve ses habituels déboires. Le directeur des *Débats,* son ami Armand Bertin, ayant soutenu la candidature de Duponchel et de Roqueplan à la direction de l'Opéra, Berlioz était en droit d'espérer la place de premier chef d'orchestre qu'ils lui avaient promise. Non seulement ils ne tinrent pas parole mais lui enlevèrent le livret de la *Nonne sanglante* auquel il travaillait. C'en était trop et Berlioz s'entendit avec un certain Jullien, ancien élève du Conservatoire devenu une manière d'impresario, fondateur des célèbres « Promenades concerts » de Londres, quelque peu aventurier, brouillon et sans scrupule. Ce Jullien avait pris la direction du théâtre de Drury-Lane avec l'intention d'y monter des opéras. Il engagea Berlioz en qualité de chef d'orchestre pour six ans. Au bout de quatre mois il était acculé à la faillite. Berlioz avait juste eu le temps de diriger *Lucie*

de Lammermoor, les *Noces de Figaro* et de donner deux concerts de ses œuvres qui furent chaleureusement accueillis. Dans une lettre au *Morning Post* (10 juillet 1848, citée par J.-G. Prod'homme) il prend congé de l'Angleterre « sur les paroles tristes du père d'*Hamlet* : Adieu, adieu, remember me. » Mais il garde le ferme espoir d'y revenir.

Quelques jours après son retour en France il apprit la mort de son père. Il ne put partir aussi vite qu'il l'eût désiré à La Côte Saint-André car Harriet venait d'être frappée d'une attaque qui la laissait paralysée.

Avant le voyage d'Angleterre il avait fait un court séjour à La Côte accompagné cette fois du jeune Louis, âgé de treize ans, que son grand-père voyait pour la première fois. Ses Mémoires témoignent de la douleur qu'il ressentit de la perte de ce père à qui le liait, outre l'affection toute normale, « une amitié indépendante de ce sentiment, et plus vive peut-être. » Il loue du Dr. Berlioz la sensibilité, la bonté et la bienfaisance « si parfaites et si naturelles. » Les lettres de ses sœurs lui donnent des détails navrants sur les derniers moments de ce père « si heureux d'avoir eu tort dans ses pronostics sur mon avenir musical ».

Ce dernier passage en Dauphiné rappela à Berlioz le souvenir de son premier amour. Il s'en va à Meylan et gravit « ces chemins rocailleux et déserts » vers la blanche maison où il connut la belle Estelle. La maison a naturellement d'autres occupants. Il veut revoir la « Stella Montis », découvre son adresse et il lui écrit. Elle ne répondit pas. Il ignorait alors qu'il dut attendre quinze ans avant de la revoir...

De retour à Paris il y retrouve une peu brillante situation. Théâtres fermés, artistes ruinés, « de pauvres pianistes jouant

des Sonates sur des places publiques, des peintres d'histoire balayant les rues, des architectes employés à faire du mortier dans les ateliers nationaux, etc. (feuilleton des *Débats,* 26 juillet 1848, cité par J.-G. Prod'homme).

Cette « république de crocheteurs et de chiffonniers » faillit lui enlever sa place de Bibliothécaire-adjoint au Conservatoire. Il n'y fut maintenu que grâce à la célèbre intervention de Victor Hugo à l'Assemblée Nationale en faveur des artistes. On lui alloua en outre une gratification de 500 francs « à titre d'encouragement comme compositeur ».

Toujours actif cependant il fonde la « Grande Société philharmonique de Paris ». Il y prend le titre de Directeur fondateur, chef d'orchestre-président à vie (juillet 1850). On a retrouvé récemment une liste de 16 violoncellistes établie par Berlioz lui-même, probablement en vue de cette formation. A côté d'artistes célèbres à l'époque — Seligman, premier de la liste, Lee, Rogé — il est curieux d'y lire le nom d'Offenbach qui aurait donc tenu sa partie dans un orchestre dirigé par Berlioz [1].

Après deux séances assez médiocrement suivies, la « Grande Société Philharmonique » eut l'honneur de donner en première audition la *Fuite en Egypte,* fragment de la future *Enfance du Christ,* que Berlioz avait trouvé bon d'attribuer à un certain Pierre Ducré de son invention, affublé du titre de « Maître de chapelle de la Sainte-Chapelle de Paris en 1679 ». Le succès qu'obtint son œuvre sous ce patronyme lui fut prétexte à sarcastiques réflexions. Avant que la nouvelle Société ne fermât ses portes en mars 1851, Berlioz put y faire entendre *Romeo et*

1. Document inédit appartenant au Musée de La Côte-Saint-André.

Juliette, la Marche hongroise de la *Damnation* et la *Fantastique.*

Au milieu de tant d'occupations et préoccupations : santé d'Harriet frappée d'une nouvelle attaque — la cinquième — celle de sa sœur aînée Nanci qui devait mourir d'un cancer au début de 1851, difficulté d'entretenir deux ménages et de subvenir aux besoins de son fils, il trouvait cependant le moyen d'écrire un *Te Deum* auquel il pensait depuis longtemps. L'arrivée au pouvoir du neveu de Napoléon Ier, de qui il espérait la guérison de notre « choléra républicain », lui permettait d'entrevoir l'occasion de l'utiliser. En attendant, une barrière tombait devant lui ; la Société des Concerts depuis longtemps fermée à ses œuvres mettait à ses programmes deux extraits de *La Damnation de Faust* et Fétis, relâchant son inimitié, inscrivait ses œuvres au Conservatoire de Bruxelles.

En 1851 la charge d'une mission officielle à l'Exposition Universelle de Londres le mit en relation avec un certain Frederick Beale qui organisait alors une New Philhamornic Society. Berlioz devait en prendre la direction au printemps de 1852. Effectivement il y dirigea six concerts qui furent autant de triomphes. Des fragments de *Romeo et Juliette,* de la *Damnation,* l'ouverture des *Francs Juges* voisinaient avec des œuvres de Haendel, Mozart, Beethoven (la *IXe Symphonie*), Mendelssohn. Son ancienne fiancée Camille Moke, séparée depuis de son époux Pleyel, joua le Concertstück de Weber sous sa direction. Succès considérable : « Ce matin je lis dans le *Times,* le *Morning Post,* le *Morning Herald,* l'*Adviser* et autres des dithyrambes comme on n'en écrivit jamais sur moi, écrit-il à son ami d'Ortigue (Corresp. inédite, 25 mars). Il ajoute qu'il demande aux *Débats* que l'on fasse « un pot-pourri de tous ces articles et qu'on sache au moins la chose. »

Il avait néanmoins trouvé le moyen de se faire un ennemi puissant du Directeur de Covent Garden, Michael Costa, en critiquant sévèrement les libertés que celui-ci prenait avec les œuvres des maîtres : coupures, réorchestration, mutilations diverses. Il devait le payer peu après.

Cette saison londonienne lui laissa d'agréables souvenirs. Naturellement l'inévitable Marie l'accompagnait. Ils occupaient un petit mais confortable appartement situé Old Cavendish Street et Berlioz visitait Londres, ses parcs, ses vertes campagnes avec délices. On vient précisément de retrouver un précieux carnet de comptes qui donne un aperçu de l'intimité du grand-homme à cette époque. Nous nous faisons un devoir de le publier ici pour la première fois :

Paris, ce 25 février 1851

J'ai en caisse :

Un billet de	500 F
En or de ma rente	500 F
Reçu en or de Michaut	300 F
Restant en argent	150 F
A recevoir le 1er mars du Conservatoire	118 F
Total	1 568 F

A dépenser avant d'arriver à Londres :

Laisser à Montmartre	200 F
Laisser à Mme Recio	200 F
Acompte à donner à Rocquemont	100 F

Acompte à donner à M. Loiseau	50 F
Reste de la dépense de la maison de Paris	100 F

Sur une autre page on lit :
(il s'agit de dépenses londoniennes)

Omnibus et marché	3 shillings
Théâtre et emplettes	2 shillings
Dû et payé à Sara pour la maison	4 shillings

Le dimanche 1er juin pour la dépense de la maison :
1 £ st.

Omnibus	1 shilling
Voitures et glaces	5 sh. 1/2
Omnibus	1/2 shilling
Hamstead	5 shillings
Voiture oubliée	2 shillings
Omnibus	1 shilling
A Marie pour vin, gants, etc	1 shilling
Papier et encre	1 shilling
Omnibus et gâteaux	1 shilling

Dépensé en 15 jours 5 £ 4 Sh. ou 130 F.
(Page 2)

Reçu de Mr. Sallanirouze pour mes appointements de juré du 26 mai au 9 juin et y compris le *26* et le *9, 15 jours :*

18 £ st. (450)
Ce 9 juin, Londres.

Il me reste aujourd'hui 9 juin :

Un billet de la banque de France	100 F
En Banknotes (30 £)	750 F
2 £ 6 sh. : bourse	58 F

Le mardi 10 juin :

Arriéré de la dépense de la maison	1 sh. 1/2
Donné pour la dépense	1 £ st.
Concert, etc.	1 shilling
Blanchisseuse	2 shillings

Détails attendrissants qui laissent quelque peu rêveur... [1].



En 1852, Berlioz apprenait le grand succès de *Benvenuto* que Liszt venait de monter à Weimar, succès qui le consolait de ses déboires parisiens. Une *Semaine Berlioz* fut organisée à Weimar en novembre de la même année par le même grand et fidèle ami. On y redonna deux fois *Benvenuto* et le Maître vint diriger des fragments de *Romeo* et de la *Damnation* dont plusieurs furent bissés. Il s'en retourna comblé d'honneurs, décoré et ayant fortement augmenté la réputation dont il jouissait déjà en Allemagne, ce dont témoigna une série d'articles de Hans von Bülow.

Mais à Paris, bien que le *Requiem* ait été donné à Saint-Eustache avec six cents exécutants et les solistes les plus réputés

1. Documents appartenant au Musée Berlioz, La Côte-Saint-André, et publiés avec son autorisation.

de la capitale[1] le *Te Deum* restait toujours dans ses cartons. Faut-il en accuser l'immense effectif qu'il exige : un orchestre et trois chœurs dont un chœur d'enfants isolé des deux autres « aussi nombreux que possible » et opposés au grand orgue ? Quoi qu'il en soit Berlioz s'en plaint, ainsi que de sa situation dans une lettre adressée à un critique anglais, Louis Gruneisen, le 8 février 1853 : ... « Quant à Paris, tout est dans le même état qu'auparavant ; c'est-à-dire, rien n'y est possible pour moi. Tout m'y est fermé, les Théâtres, le conservatoire et même l'Eglise. L'affaire du *Te Deum* qui devait être exécuté à la cérémonie du mariage de l'Empereur (29 janvier 1853) et qui ne l'a pas été, serait trop longue à vous raconter... Le Directeur de l'Opéra a donné à Gounot (sic) mon livret de la *None* (sic) *Sanglante* dont j'avais déjà écrit deux actes ; l'opéra-comique me séduit peu et quant au 3e théâtre dit lyrique, ce n'est qu'un égout musical où viennent pisser tous les ânes de Paris... Je ne puis plus faire entendre mes ouvrages qu'à l'étranger[2] »

Ne pousse-t-il pas les choses au noir ?

En ces années 50 - 55 - 60, à sa réputation de critique Berlioz ajoutait celle d'écrivain en publiant, après son *Voyage musical* déjà fort bien accueilli, les *Soirées de l'Orchestre,* piquantes, spirituelles, ingénieuses, dont la première édition fut vite enlevée. Son renom s'étendait partout en Europe bien qu'à Londres, alors que des fragments de l'*Enfance du Christ* remportaient sous sa direction un succès retentissant, il allait subir

1. Audition à laquelle assista le jeune Saint-Saëns qui en conserva un profond souvenir.

2. *New letters of Berlioz* (1830-1868). Ed. par J. Barzun, Col. Un. Pr., New York, 1954.

une des pires infortunes de sa carrière. Devant une salle comble, en présence de la reine Victoria et du prince Albert, *Benvenuto* fut sifflé « depuis la première scène jusqu'à la dernière » au point qu'il dut retirer sa partition dès le lendemain. L'origine de ce désastre reste mystérieuse. Berlioz l'attribua à une « cabale d'Italiens enragés » aidés de quelques Français malintentionnés et venus spécialement. Covent Garden s'intitulant Royal Italian Opera, ses habitués n'auraient pu souffrir de musique autre qu'Italienne. Certains accusaient Costa qui se serait ainsi vengé des critiques du compositeur. Les artistes de Londres, l'éditeur Beale, de nombreux amateurs « indignés de cette vilenie », cherchent par leur sympathie à adoucir cette cruelle blessure d'amour propre que le Maître supporta avec une entière dignité.

Quoi qu'il en soit sa vie itinérante continue et le conduit de succès en triomphes. De retour d'Angleterre le voilà à Baden-Baden, engagé par un certain Bénazet, concessionnaire des Jeux, qui envisageait d'organiser un Festival annuel dans cette ville d'eaux mondaine. L'idée réussit, on le verra plus tard. De là Berlioz s'en va à Francfort, à Hanovre où Bettina von Arnim vient le voir, à Brême, à Leipzig enfin. Liszt y joue plusieurs de ses transcriptions pianistiques d'après les œuvres de Berlioz et il y fait la connaissance du jeune Brahms.

Cependant l'état d'Harriet avait empiré. Complètement paralysée depuis quatre ans, devenue une masse informe, trois femmes se relayaient jour et nuit à son chevet. Elle s'éteignit le 3 mars 1854, quatre jours après avoir revu son fils, jeune officier de marine, pour la dernière fois. Bien que ne vivant plus avec sa femme, Berlioz, qui n'avait jamais pu se résoudre à l'abandonner, éprouva un profond chagrin, alimenté par ses facultés de « rongecœur ». Les souvenirs de son amour pour

Ophélie et d'une vie traversée de tant de heurts se pressent dans sa mémoire. On en retrouve l'écho dans son autobiographie et dans ses lettres à Adèle, à Liszt. Ce dernier lui répondit par ces quelques mots souvent cités : « Elle t'inspira, tu l'as aimée, tu l'as chantée, sa tâche était accomplie ».

CHAPITRE IV

Les derniers rayons de gloire • La musique est toujours là, heureusement, qui le force à s'exprimer. Il se rappelle le temps où les charges terribles qu'il devait supporter — par sa faute, mais enfin... — l'obligeaient à chasser les idées musicales qui s'imposaient à lui parce que le travail de la composition, le forcerait à délaisser la besogne lucrative — les articles — dont il avait tant besoin ! Et pour quel résultat dans son propre pays ? Inutile de continuer à se heurter à l'indifférence du public parisien, à l'antagonisme de la critique quand ce n'est pas à sa haine. Il repartira en Allemagne où il n'a qu'à se louer « du public, des intendants des théâtres royaux et des chapelles ducales, et de la plupart des princes souverains ».

En conséquence il retourne dès la fin du mois à Hanovre où le roi a fait organiser un concert composé exclusivement de sa musique. De là à Dresde où quatre séances lui valent, d'après Bülow, un de ses « plus éclatants triomphes. » On y voit poindre le début de l'antagonisme entre Berlioz et Wagner que des réflexions maladroites de Marie risquaient fort d'envenimer.

Dans le courant de 1854 Berlioz termine sa Trilogie, l'*Enfance du Christ* et se présente une fois de plus à l'Institut. On lui préfère Clapisson ! Sans commentaire. Et le 19 octobre il régularise sa liaison avec Marie Recio. En annonçant son second mariage à son fils, naviguant alors sur un vaisseau prenant part à la guerre de Crimée, il écrit : « Je ne pouvais ni vivre seul, ni abandonner la personne qui vivait avec moi depuis quatorze ans. »

La première audition de l'*Enfance du Christ* eut lieu le 10 décembre. Contrairement à ce qu'envisageait son auteur ce fut un franc succès, « révoltant pour ses frères aînés ». Il écrit à la princesse Sayn-Wittgenstein, l'amie de Liszt : « On dit que je me suis amendé, que j'ai changé de manière... et autres sottises... » Sans comprendre que ce style nouveau ne faisait que s'accorder au caractère de l'œuvre. Berlioz donnait à son pays le premier véritable oratorio français.

D'autres auditions de ce chef-d'œuvre à Paris et à l'étranger, un voyage d'affaires en Dauphiné, une seconde et triomphale Semaine Berlioz à Weimar occupèrent la fin de 1854 et l'année 1855.

C'est peu après ce nouveau succès weimarien que la princesse Sayn-Wittgenstein, recevant Berlioz à l'Altenburg, l'engagea vivement à mettre en chantier le projet qui lui tenait déjà à cœur : un opéra sur l'Eneide, de Virgile.

Enfin, le 30 avril 1855, à la veille de l'Exposition Universelle, les voûtes de Saint-Eustache retentirent du premier des sept morceaux du *Te Deum*. « C'était colossal, Babylonien, Ninivite », écrit l'auteur à Liszt. Effectivement il y avait 950 exécutants ! Le *Te Deum* fut dédié au prince Albert, époux de la reine Victoria.

A Londres peu après, dans un concert que Berlioz dirigeait à la New Philharmonie, Mme Viardot dut rechanter *La Captive,* mélodie qu'il avait écrite à Rome sur la poésie de Victor Hugo et dont il avait fait une version avec orchestre. Ce séjour lui fut une nouvelle occasion de tenter de nouer avec Wagner une liaison amicale qui ne pouvait être que de courte durée, vu les caractères des deux Maîtres... et de leur musique. A l'époque ils formaient avec Liszt une trilogie fort commentée dans certains milieux. Elle préparait à ce dernier des difficultés sans nombre...

Wagner à son retour écrit à Liszt : « Je rapporte de Londres... une cordiale et profonde amitié que j'ai conçue pour Berlioz et qui est partagée. »

De son côté Berlioz mandait au même : « Il est superbe d'ardeur, de chaleur de cœur et j'avoue que ces violences même me transportent. »

Les malentendus n'attendront pas longtemps pour se manifester.

Encore des concerts « ninivites » au Palais de l'Industrie et en présence de l'Empereur : 900 exécutants pour *Armide* (Gluck), des fragments du *Te Deum* et de la *Symphonie funèbre.* « Auditoire apocalyptique... tapage de hourras ». Programme répété deux fois. Il y tente avec succès l'expérience d'un « métronome électrique à cinq branches » qui lui permettait de « marquer la mesure à cinq points différents et fort distants les uns des autres ». Encore des voyages à Gotha, à Weimar (février 1856) où la princesse Sayn-Wittgenstein décide enfin Berlioz à entreprendre l'opéra sur l'*Enéide,* sous peine

de ne jamais plus se représenter devant elle. Enfin, le 21 juin, Berlioz est élu à l'Institut au fauteuil de son concurrent de 1844, Adolphe Adam, l'auteur de *Giselle*.

Tannhauser contre *Les Troyens* •

A partir de l'année 1856, Berlioz s'adonne à son nouveau grand projet, autant que le lui permettent concerts et voyages. Parmi ceux-ci on citera sa participation, maintenant régulière, au Festival de Baden-Baden où le directeur du Festspielhaus, Bénazet, lui offre toutes possibilités. Il diminue sérieusement ses obligations de critique, sa situation financière étant assurée par l'héritage de son père et, force est de le reconnaître, la disparition des dépenses occasionnées par l'état de santé d'Harriet. Mais sa propre santé l'obligeait à des soins et à des arrêts de travail qui lui prenaient de précieuses journées. Il avait toujours été plus ou moins sujet à des maux de gorge. S'y ajoutaient depuis quelque temps des névralgies et des crises intestinales insupportables. En réalité il n'avait aucune maladie caractérisée mais ses nerfs perpétuellement à vif réagissaient sur son état général.

Malgré tout, le livret des *Troyens*, qu'il tint à établir lui-même, se trouve terminé au cours de l'été 1856. Il en fait des lectures chez les Bertin et autres personnages influents. Il tente même, sans succès, de le faire entendre par le couple impérial. Vers avril 58 il termine les dernières mesures de la partition. Mais aucun signe d'intérêt ne se manifeste du côté de l'Opéra.

Plusieurs concerts — à Baden-Baden, à Bordeaux — une reprise d'*Orphée* que Carvalho, directeur du Théâtre Lyrique,

le charge de superviser, sont les faits signalés de ces années d'attente. A Pauline Viardot, admirable interprète d'*Orphée,* il écrit que les musiciens sont fous, les poètes hors d'eux, les artistes en délire après l'avoir entendue. L'artiste avait chanté à Baden-Baden la grande scène du 1er acte des *Troyens* avec le ténor Lefort et les échos de l'impression qu'elle y avait produite étaient parvenus à Paris. Mais en septembre une bombe éclatait : l'arrivée de Wagner à Paris et la préparation de trois concerts, prélude à *Tannhauser,* annoncé à l'Opéra. On sait les appuis dont bénéficiait à la cour le compositeur allemand. Le terrain était soigneusement préparé et la bataille des *pour* et *contre* inévitable dès le premier des trois concerts, le 25 janvier 1860. On siffla autant qu'on applaudit. On en vint aux mains dans les couloirs. En proie à une laryngite Hector ne prit aucune part aux discussions. On le vit même applaudir souvent alors que Marie s'en allait répétant maladroitement : « Quel triomphe pour Hector ! »

Celui-ci mit les choses au point dans les *Débats.* Ses analyses des ouvertures du *Vaisseau fantôme* et de *Tannhauser* distribuent adroitement l'éloge et la critique. Seule l'ouverture de *Tristan* lui semble incompréhensible : il n'y voit qu'un « gémissement chromatique rempli d'accords dissonants dont de longues appogiatures remplaçant la note réelle de l'harmonie, augmentent encore la cruauté. » Analyse de musicien sachant de quoi il parle. Evidemment, on aime ou on n'aime pas cela !

Cette profession de foi, qui s'applique étonnamment aux discussions de notre époque, fut le départ de terribles malentendus au sujet de la doctrine professée par Wagner et Liszt quant à l'*Œuvre d'art de l'avenir.* Berlioz en retient les assertions conformes à ses propres conceptions. Les autres ne lui sem-

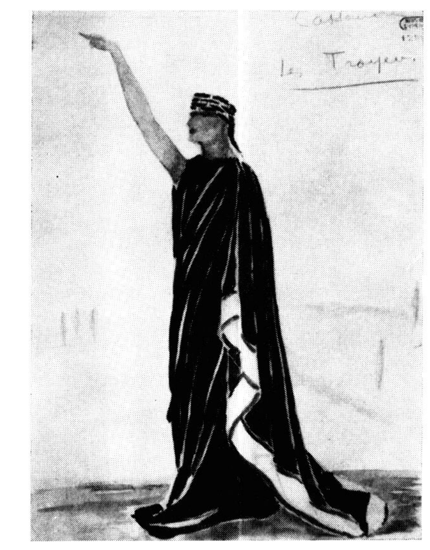


Miss Smithson, inspiratrice et première femme d'Hector Berlioz.

(Phot. Harlingue-Viollet)

Costume de Cassandre dans *Les Troyens à Carthage* de Berlioz.

(Bibl. de l'Opéra. Phot. Harlingue-Viollet)





Costume de Méphisto dans *La Damnation de Faust* de Berlioz.

(Bibl. de l'Opéra. Phot. Friedland-Viollet)

blent que propos dignes des sorcières de *Macbeth :* « le beau est horrible, l'horrible est beau. Si telle est cette religion je n'en ai jamais été, je n'en suis pas, je n'en serai jamais. Non credo. »

La rupture était complète et Marie Recio, soufflant sur le feu, en portait sa part de responsabilité.

Mais d'autres soucis se préparaient. Peu après les concerts, le 2 mars 1860, Adèle Suat-Berlioz disparaissait. On peut imaginer ce que fut pour Hector la mort de cette sœur chérie à propos de laquelle il écrit à son ami Morel : « Nous nous aimions comme des jumeaux. Elle était pour moi un ami intime. » (Bibl. du Conserv. de Paris).

Une lueur pourtant dans cette sombre année : l'agrément donné par Baden-Baden à une œuvre nouvelle que Berlioz désirait écrire depuis longtemps d'après *Much ado about nothing,* de Shakespeare, et qui allait devenir *Béatrice et Bénédict.* Auparavant la tempête de *Tannhauser* se levait à l'Opéra, le 13 mars 1861.

Peut-on vraiment reprocher à Berlioz son attitude après ces soirées cruciales ? Il préféra garder le silence dans les *Débats* et passer sa plume à son ami d'Ortigue. Premier grief contre lui. Les lettres privées qu'il écrivit alors — « Je suis cruellement vengé » — lui ont fait un tort considérable dans l'opinion pro-wagnérienne. On oublie ce que devait éprouver le pauvre grand homme en voyant les dépenses où s'engageait l'Opéra pour l'œuvre d'un étranger, les 164 répétitions, alors que ses *Troyens* attendaient toujours, sans nul espoir à l'horizon.

Hélas ! l'échec de son rival l'atteignait d'une certaine manière et il y avait peu à espérer que l'Opéra renouvelât l'aventure avant longtemps. Liszt, de passage à Paris au printemps 1861,

relate à la princesse Sayn-Wittgenstein à quel point il est frappé de l'aspect physique de Berlioz, de son amertume et de l'isolement où il se trouve. « Son intérieur lui pèse comme un cauchemar et à l'extérieur il ne rencontre que contrariétés et déboires... Je ne sais comment il s'y est pris pour s'isoler de la sorte... »

Une espérance se lève pourtant de voir *Les Troyens* représentés à l'Opéra en mars 1863. Elle ne se réalisera pas. A la place un nouveau deuil était réservé au malheureux musicien : la mort de Marie Recio, emportée sous ses yeux par une crise cardiaque, le 14 juin 1862. Elle fut inhumée au cimetière Montmartre où les restes de sa première femme vinrent l'y rejoindre plus tard. Cette translation lui fut une nouvelle épreuve qu'il relate dans ses Mémoires sur un ton shakespearien. Seul son fils lui restait.

Malgré l'âge, malgré les tristesses, les déceptions, les dégoûts qui l'abreuvaient, son cœur restait jeune. Il eut encore la force de battre pour une belle inconnue qu'il rencontrait précisément au cimetière Montmartre, en allant voir ses deux disparues. Mais il eut aussi celle de comprendre que le temps de la raison était venu. Six mois plus tard il découvrit la tombe de « l'inconnue » en ce même cimetière. Elle s'appelait Amélie. Elle avait vingt-six ans.

Cependant un public élégant applaudissait à Baden-Baden la création de *Béatrice et Bénédict* sous la direction de l'auteur. De nombreuses personnalités de la musique, des lettres et des arts étaient venu de Paris ainsi qu'une bonne vingtaine de critiques français, les Allemands, sauf celui de la *Neue Zeitschrift für Musik* — le journal de Schumann — « brillaient par leur absence ». Faut-il s'en étonner après ses écrits contre

Wagner ? Le succès fut complet et l'auteur se moque des « sots critiques... qui découvrent qu'il a de la mélodie, qu'il peut être joyeux et même comique. »

« L'instrumentation, écrit un admirateur, véritable filigrane, agit sur nous comme du champagne. » Le nocturne surtout, avec l'adorable duo féminin, fit un effet magique. Une reprise eut lieu l'année suivante ainsi que deux représentations triomphales à Weimar, suivies d'une lecture des *Troyens* à la cour grand-ducale. D'autres triomphes, d'autres lectures l'attendaient à Löwenberg où il est décoré de la croix de Hohenzollern, à Strasbourg où il dirige l'*Enfance du Christ* au Festival du Bas-Rhin, le 22 mai 1863.

Peu après, *Les Troyens* entraient en répétitions, mais en quel état !

Les Troyens à Carthage • L'Opéra ayant décidément renoncé à l'intégrale des *Troyens,* le directeur du Théâtre Lyrique Carvalho accepta de monter seulement la seconde partie de l'œuvre, son théâtre n'ayant ni les moyens, ni l'argent pour représenter tout l'ouvrage. « O ma noble Cassandre, mon héroïque vierge, il faut donc me résigner, je ne t'entendrai jamais. »

Cet abandon ne devait pas être le seul auquel dut se résigner le compositeur et le cœur se serre à lire dans les Mémoires les coupures, mutilations diverses, incidents, accidents qui se multiplièrent jusqu'à la première représentation, le 4 novembre 1863.

Le lendemain Ludovic Halévy, neveu du compositeur, écrit

dans son journal : « 5 novembre 1863... On a joué hier ces *Troyens,* ces fameux Troyens depuis dix ans proclamés un chef-d'œuvre par les amis de M. Berlioz et par M. Berlioz lui-même, M. Berlioz surtout... Quel bruit. La salle était pleine de fanatiques et dès les premières scènes — bravo, bravo, sublime, etc... » (Mina Curtiss coll., édité par M. J. Barzun).

De son côté le compositeur mande à son ami Richard Pohl, rédacteur de la *Neue Zeitschrift für Musik :*

« 7 novembre — La 2e représentation des *Troyens* a eu lieu hier avec bien plus d'éclat que la première ; elle a produit des émotions que je renonce à vous décrire... Le Septuor a été redemandé avec d'immenses acclamations, le duo d'amour a fait pleurer une bonne partie de l'auditoire... C'était la soirée aux embrassades : musiciens, hommes de lettres, artistes, critiques, se succédaient dans les couloirs pendant les entr'actes pour me féliciter [1]. »

La curiosité du public se maintint pendant vingt-et-une soirées. Puis le départ de Mme Charton, créatrice de Didon, tenue par d'autres engagements et aussi la raréfaction des assistants amenèrent la fin des représentations. Louis Berlioz alors en congé et qui connaissait si peu la musique de son père, donna à celui-ci la joie de sa présence. Il ne manqua pas une représentation et en parlait longuement au chevet du Maître, de nouveau malade.

Malgré ce succès restreint, les droits d'auteur, la vente de la partition à l'éditeur Choudens produisirent une somme importante et permirent à Berlioz de se retirer des *Débats* après 30

1. G. di Gentili coll., éd. par M. B.

années de collaboration. Son dernier feuilleton rendait compte des *Pêcheurs de perles,* de Bizet.

Stella Montis • Seul à Paris, son fils reparti, la mort de Meyerbeer, ses obsèques grandioses le laissent indifférent, autant que sa promotion dans la Légion d'Honneur au grade d'officier. Mais... le cœur a ses raisons... et en août 1864 il éprouva le plus vif désir de revoir sa province natale. Avec émotion il se retrouve chez ses nièces puis va à Meylan, revoit le Saint-Eynard et la maison blanche. N'y tenant plus il obtient l'adresse de la Stella Montis devenue Mme Fornier. Elle habite Lyon. Il y accourt, la revoit... Il faut lire la scène dans les Mémoires où l'embarras de la vieille dame est fort compréhensible. Néanmoins ce fut le début d'une correspondance et de relations que partagent les enfants de Mme Fornier. Dès la première lettre il lui avoue qu'il l'a toujours aimée depuis son enfance, malgré les orages qui ont ravagé sa vie et c'est sur une pensée inspirée par la Stella qu'il termine ses Mémoires à la date du 1er janvier 1865. Mais il n'en avait pas fini avec la vie. Elle lui réservait d'autres joies, une autre douleur aussi, la pire qu'il eût jamais subie.

Second voyage en Russie • Malgré l'amertume qu'il ne cesse d'exprimer dans les dernières pages de ses Mémoires et dans sa correspondance, il continue à prendre part, plus qu'il ne veut l'avouer, à la vie

musicale. Il se dit « violemment agité » car il va participer à une reprise à la scène d'*Armide*, de ce Gluck qu'il n'a cessé d'admirer, bientôt suivie de celle d'*Alceste*. Il écoute Joachim jouer Beethoven et, à Saint-Eustache, la *Messe de Gran*, de son vieil ami Liszt. Il s'intéresse vivement à la Bibliothèque du Conservatoire dont il est devenu bibliothécaire en chef, ainsi qu'au Musée des Instruments, fondé par Clapisson, qu'il augmente de quelques pièces. Il dirige *La Damnation* à Vienne, *Harold* à Cologne.

En mars 1867 Mme Fornier lui annonce qu'elle vient d'entendre *l'Enfance du Christ* à Lausanne. Trois mois plus tard elle reçoit cette lettre :

« Pardonnez-moi de me tourner vers vous au moment où je subis la plus affreuse douleur de ma vie. Mon pauvre fils est mort à La Havane, âgé de trente-trois ans. Votre dévoué... » (29 juin 1867). Ce fils qu'il avait négligé pendant son enfance, son adolescence, et qui était devenu son meilleur ami.

Sa vie n'était plus que « douleurs continuelles ». Il brûle les diplômes, décorations, couronnes, guirlandes, qu'il avait reçus au long de sa carrière.

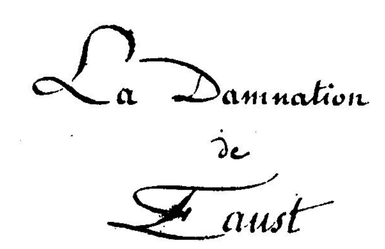
Pourtant il accepte l'invitation de la grande-duchesse Hélène à conduire six concerts à Saint-Pétersbourg. Orchestres admirables, auditoires de dix mille personnes, banquets, toasts chaleureux, son séjour n'est qu'une longue apothéose. Au retour il va se reposer à Monaco où il subit deux « accidents bizarres » qui sont en réalité des attaques. Il retourne à Grenoble présider un festival orphéonique, puis ne quitte son appartement du 4, rue de Calais que pour assister à quelques séances de l'Institut.

Sa belle-mère, Mme Martin, l'entourait de soins dévoués. Il

n'acceptait autour de lui que quelques rares amis dont Saint-Saëns, Reyer, Mme Charton, la Didon des *Troyens.* « Pâle, amaigri, voûté, morne et fébrile, on l'eût pris pour une ombre... » écrit Blaze de Bury.

Le 8 mars 1869, à midi et demi, il s'éteignait.

Ses obsèques furent solennelles. Outre ses collègues de l'Institut, du Conservatoire, une foule considérable suivit son cercueil jusqu'à la Trinité d'abord où deux orchestres exécutèrent l'*Hostias* de son *Requiem* à côté d'œuvres de Mozart, Gluck et Cherubini, puis au cimetière Montmartre où l'attendaient Harriet et Marie. On dit que seul il parvint à sa tombe, les chevaux ayant pris le mors aux dents et laissé le cortège loin derrière eux.


La Damnation de Faust

opéra ~~De Concert~~ en 4 parties

Paroles de MMrs al: Gandonnière et Gérard (1)

musique de

Hector Berlioz

Personnages

Faust — Ténor
Méphistophélès — Baryton
Brander — Basse
Marguerite — Soprano

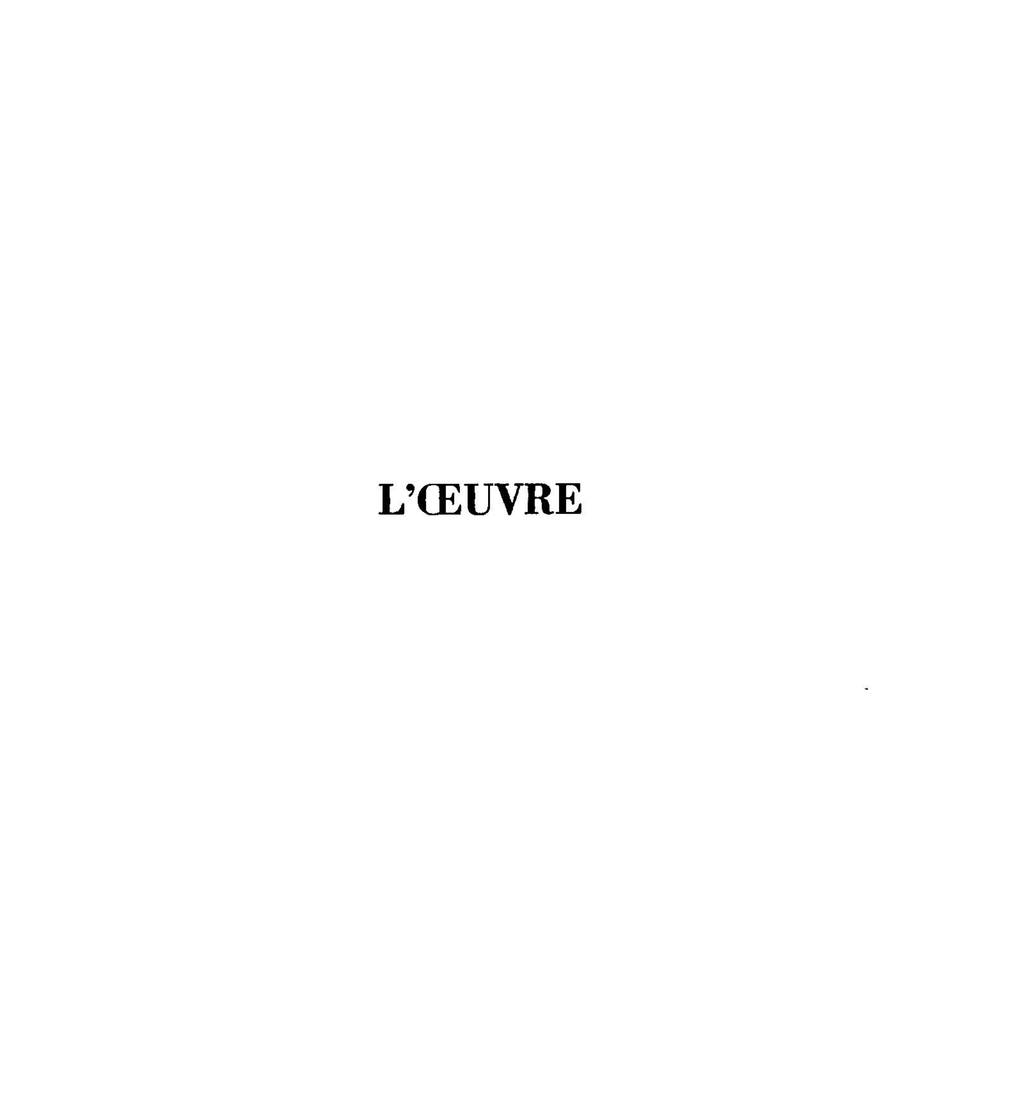
Chœurs

1rs Soprani
2mes Soprani
1rs Ténors
2ds Ténors
1res Basses
2des Basses

Le chœur composé de 60 voix au moins (pour la représentation théâtrale il faut un chœur très nombreux) (10 premiers et 10 seconds soprani, 10 premiers et 10 seconds ténors, 10 premières et 10 secondes basses) doit être disposé sur la scène de la manière suivante : les 1rs soprani, 1rs ténors et 1res basses à gauche des auditeurs du côté des 1rs violons ; les 2mes soprani, 2ds ténors et 2mes basses à droite, du côté des seconds violons ; tous les soprani sur le devant, derrière eux les ténors et derrière les ténors les basses. De cette façon, dans les chœurs doubles, l'un est chanté par les voix du côté droit et l'autre par celles du côté gauche.

(1) Les paroles du récitatif de Méphistophélès dans la cave de Leipzig, de la chanson latine des Étudiants, du récitatif qui précède la danse des Follets, du Final de la 3me partie, de toute la 4me (à l'exception de la Romance de Marguerite) et de l'Épilogue, sont de Mr H. Berlioz.

Manuscrit de la première page de *La Damnation de Faust.*
(Bibl. du Conservatoire de Musique. Phot. Giraudon.)



L'ŒUVRE

Peut-être la lecture de cette courte biographie jettera-t-elle quelque lueur sur ce que nous avons appelé au début « le mystère Berlioz », cette incompréhension, ce rejet de son œuvre dont il a tant souffert dans son propre pays, sentiments qui, force est de le reconnaître, sont encore partagés de nos jours par bien des Français. Il était trop l'homme de son intransigeante musique pour ne pas heurter ceux qui ne voyaient que désordre, outrance et chaos dans sa vie et dans son œuvre, particulièrement les puristes, les amoureux de la forme. A son sujet on pourrait dire, d'après le mot célèbre : « La Musique, c'est l'homme ».

Précisément l'homme Berlioz la jetait bas, cette « forme » car il a innové dans tous les domaines et, comme tel, a dû subir le sort de tous les novateurs : l'indifférence, la malveillance du plus grand nombre. Innovation dans la mélodie par l'abandon d'une carrure régulière, emprunts à la modalité, refus d'assujettir la construction harmonique au seul rapport des « bons degrés » de la tonalité et, en conséquence, libération du système modulant, brisures rythmiques, déplacement fan-

tasque des accents. Et surtout, union totale de la pensée musicale avec l'orchestre au point de ne faire qu'un, tout comme Delacroix pensait couleur autant que forme, au point que l'orchestre justifiera et donnera leur force expressive à tous les éléments de cette pensée.

Mais si ces nouveautés ont choqué les uns elles ont été recueillies par d'autres. A ce propos le rappel de quelques dates s'impose :

Avant de découvrir « l'Idée fixe » de la *Symphonie Fantastique* (1830), Wagner n'avait même pas encore donné *Les Fées* et son emploi systématique du leit-motiv allait attendre trente-cinq ans avant de s'épanouir dans *Tristan et Isolde*. On verra plus loin également ce qu'il doit au *Roméo et Juliette* de son rival. Quant à Liszt, son premier poème symphonique, *Torquato Tasso,* date de 1849, vingt ans après le premier monument de Berlioz qui a vraiment donné le départ à l'idée « poème symphonique ».

C'est par celui-ci que nous aborderons l'étude sommaire de quelques-unes des œuvres de notre grand romantique, après un coup d'œil jeté sur les Ouvertures de jeunesse, *Waverley, Les Francs-Juges, Le Roi Lear,* qui préfigurent en quelque sorte l'essence de la *Symphonie Fantastique.*

TROIS OUVERTURES

WAVERLEY

Qualifiée d'œuvre I (ou op. I) par son auteur sur l'édition Richault (183?) elle obtint plus de succès auprès de la critique que sa sœur, l'Ouverture des *Francs-Juges.* On se contentera de rappeler ici ce que Schumann écrivait à son propos en 1839 :

« ... en dépit de toutes les faiblesses de la jeunesse c'est pourtant, comme grandeur et originalité d'invention, la plus éminente que nous ait envoyée récemment la France en fait de musique instrumentale. ... La musique de Berlioz doit être entendue. Ce n'est souvent que purs effets de son, de résonance, des tas d'accords simplement accumulés qui enlèvent la pièce, des surcharges souvent étranges... mais l'ensemble exerce sur moi un charme irrésistible. » (*Ecrits sur la Musique et les Musiciens,* trad. H. de Curzon).

Précisément elle nous offre des exemples de ces nouveautés qui hérissaient les Beckmesser contemporains, vite armés de leurs « marquoires » vengeurs. Après l'improvisation d'un

thème introductif, rêveur, hésitant, aux premiers violons, un immense unisson des vents est à peine soutenu par deux cors à la tierce. Plus loin, soigneusement noté par l'auteur dans la première édition de Richault, on lit : « L'Orchestre prend ici un double caractère ; les instruments à cordes doivent, sans couvrir les Flûtes, exécuter cependant avec un accent rude et farouche ; les Flûtes et les Clarinettes au contraire avec une expression douce et mélancolique. » Elles présentent, ces flûtes et ces clarinettes, une sorte de choral en valeurs longues tenant place, si l'on veut, de développement du thème de l'introduction. Là dessous les cordes se démènent en traits hâchés, les nuances se heurtent comme des mouvements, des poussées de foule. Allez donc demander cela aux musiciens si bien décrits dans les *Soirées de l'Orchestre !*

A l'extrême fin la cadence parfaite est tout simplement escamotée, reléguée dans la partie la plus faible du dernier temps (faible) de l'antepénultième mesure. Berlioz lui préfère un effet plagal du deuxième degré altéré. Et pourtant il vient d'être admis dans les classes de Lesueur et de Reicha (octobre 1826) ! A la reprise du choral on constate une de ces superpositions rythmiques dont Berlioz fera un usage souverain au long de sa carrière. Alors que le rythme est régulièrement binaire il confie à la timbale un dessin ternaire assez saisissant et bien difficile à mettre en place.

Il est amusant de constater dans cette ouverture un des premiers exemples d'utilisation d'une œuvre précédente, pratique qui deviendra courante chez Berlioz : le second thème des *Francs-Juges,* d'un caractère martial, n'est autre que la mélodie confiée à la flûte dans un quintette de la douzième année. Avec lui, si tout se crée, rien ne se perd !

Dans les feuillets de carnets récemment retrouvés et dont il a déjà été question plus haut on lit la notice suivante, de la main de Berlioz, publiée ici pour la première fois :

Œuvre 3e — OUVERTURE DES FRANCS-JUGES.

Publiée en *grande partition* et avec les *parties séparées* chez Richaut (sic).

On a fait de cette ouverture et publié à Leipzig *un exécrable* arrangement pour le piano à 4 mains. Czerny en a fait un autre moins mauvais, qui a été publié à Vienne.

Le seul arrangement que je reconnaisse comme fidèle est celui qui a été publié à Paris par Richaut. Je l'ai fait moi-même avec l'aide de MM. Chopin, Benedict et Eberwein.

Richaut a publié enfin un très mauvais arrangement de cette ouverture pour orchestre militaire.

Il en existe plusieurs autres faits en Allemagne et qui ne valent pas mieux. Je compte achever bientôt 6 morceaux de l'opéra des *Francs-Juges* ; opéra aujourd'hui détruit et pour lequel cette ouverture a été faite. Ils seront disposés de façon à être exécutés au concert.

Ce dernier paragraphe, ajouté ultérieurement d'une écriture plus fine, dévoile l'intention du Maître de donner une forme définitive aux fragments épars de son premier opéra [1].

LE ROI LEAR (1831) *œuvre 4.*

Une imprécision tonale entre majeur et mineur caractérise l'Andante qui sert de portique à cette ouverture. L'*allegro dis-*

1. Publié avec l'autorisation du Musée Berlioz, La Côte-Saint-André.

perato ed agitato s'affirme par une très longue phrase qui tourne sur elle-même pendant quarante mesures avant de faire place à un second thème, en étroit rapport avec le premier. Le développement se poursuit avec une logique que les précédentes ouvertures sont loin de présenter mais Berlioz est maintenant en pleine possession de son métier : il a profité de l'enseignement de Reicha, écrit la *Symphonie Fantastique* et décroché le Grand-Prix de Rome. Il est passé maître dans l'art des augmentations, diminutions et modifications diverses (ex. : la nouvelle silhouette du thème introductif dans la coda), ne craint ni les grandes montées parallèles aux quatre cordes, ni les chromatiques qui frôlent dangereusement une pédale supérieure, encore moins une subite chute de tout l'orchestre de l'aigu au grave. On aimerait savoir si ces étranges combinaisons traduisent sa vision personnelle du drame de Shakespeare ou ne représentent qu'un jeu savant de construction orchestrale !

LA SYMPHONIE FANTASTIQUE

Cependant, si les bonnes leçons de Reicha et de Lesueur, les mises en garde des Jurys de l'Institut ont produit quelques fruits, ce ne sont pas ceux que ces messieurs attendaient et c'est à Beethoven que l'on pense en lisant la *Symphonie Fantastique*. Je dis bien « en lisant » car l'écoute de l'orchestre distrait la pensée et l'éloigne fortement du maître de la *Pastorale*. Pourtant les procédés de développement sont les mêmes, ainsi que l'ont souligné Henry Barraud et Fred Goldbeck dans leurs pertinentes études sur cette œuvre capitale du romantisme français (1830). Wagner, en 1841, écrivait déjà :

« Berlioz connaissait les Symphonies de Beethoven ; il y a plus, il les comprenait ; elles l'avaient inspiré, elles avaient enivré son esprit. » Mais plus loin il ajoute : « On n'y rencontre nulle part la beauté de la forme. »

Certes, car Berlioz n'avait pas dessein d'écrire une symphonie calquée sur la forme Sonate. Son but était autre et l'on se contentera ici de rappeler le sous-titre de son œuvre :

point de départ de la donnée littéraire qu'il élabora pour illustrer le « fantastique » de sa Symphonie :

« Un jeune musicien, affecté de cette maladie morale qu'un écrivain célèbre appelle le vague des passions (dans une notice ultérieure Berlioz suppose que le jeune homme « s'empoisonne avec de l'opium ») voit pour la première fois une femme qui réunit tous les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination, et en devient éperdûment épris. Par une singulière bizarrerie l'image chérie ne se représente jamais à l'esprit de l'Artiste que liée à une pensée musicale... Ce reflet mélancolique avec son modèle le poursuivent sans cesse comme une double idée fixe. Telle est la raison de l'apparition constante, dans tous les morceaux de la Symphonie, de la mélodie qui commence le premier allegro. »

L'allusion à l'image chérie traverse ses rêveries mélancoliques, l'entraîne dans le « tumulte d'une fête » comme dans la paix des champs ou dans les cauchemars surgis des fumées de l'opium : suicide, supplice, nuit de sabbat.

Berlioz a donc semé là le germe du poème symphonique qui n'attendra pas la fin du siècle pour connaître la fortune que l'on sait. De son côté Wagner poussera à fond cette trouvaille d'un thème caractéristique auquel il donnera une nombreuse postérité dans le genre leit-motiv tandis que les tenants de la forme cyclique le tritureront dans tous les sens mais sans le rendre méconnaissable. Berlioz, lui, le garde tel que, sauf à la fin où, tenaillé par l'idée de vengeance, il en fait « un air de danse ignoble, trivial et grotesque ».

Rêveries. Passions.

Dans cette première partie l'idée fixe est précédée d'une phrase tendre, rêveuse, empreinte de la pureté du premier amour puisqu'il l'écrivit à douze ans sur les vers de Florian, *Estelle,* la Stella Montis de ses rêves. Ce court prélude prépare à la véritable idée laquelle, volontairement ou non, dérive de la première. D'après le Prof. Barzun il l'aurait déjà utilisée dans sa cantate de second prix, *Herminie.* Une idée fixe, décidément ! Il s'attache surtout à la cellule du motif, les trois ou quatre premières notes. Il les enveloppe de motifs adventices, les abandonne, les reprend et ces quatre notes qui descendent, montent chromatiquement, s'exaltent, luttent, se hissent de plus en plus vers l'aigu, trahissent l'impression haletante de l'être qui espère et désespère à la fois.

Un Bal.

Ici, Berlioz obéit à la tradition qui veut que le rythme oscille de la tonique à la dominante. Franchise d'une inspiration purement weberienne. Grande élégance de l'écriture contrapuntique. L'idée fixe réapparaît et s'insinue avec aisance parmi les guirlandes de la valse qui se partagent entre les cordes.

Scène aux Champs.

La troisième partie est sans doute la plus poétique. Les souvenirs du Saint-Eynard, du ranz des vaches entendu en montagne y revivent et ses effets d'échos, ses duos entre bois champêtres — flûte, hautbois, cor anglais — inspireront de nombreux descendants berlioziens, jusqu'à, et y compris, Richard Strauss. La leçon de Beethoven s'y décèle dans certains mélan-

ges premiers violons et petite harmonie qui rappellent les oiseaux de la *Pastorale*. L'idée fixe s'installe dans l'aigu. Elle se glisse çà et là de façon assez surprenante, déjà déformée, haletante, fièvreuse, et disparaît dans un crépuscule de sonorités qui n'est troublé que par le rappel du ranz des vaches initial.

Marche au Supplice.

Ici apparaissent les effets de l'opium. Les sourds grondements des timbales, les cors avec sourdine y préludent par une sinistre quinte diminuée. L'effet s'accentue lorsque les cordes éclatent fortissimo sur une gamme descendante d'autant plus saisissante qu'elle s'éteint presque subitement et disparaît dans le grave. Elle reprend et le basson y ajoute contrapuntiquement sa voix enrouée. De brefs tutti s'insèrent çà et là comme des cris d'angoisse vite réprimés et il est à remarquer l'emploi tout nouveau que fait Berlioz de ces furieux contrastes de nuances que les jeunes compositeurs exploitent de nos jours dans leurs recherches sérielles où les différences de densité et d'attaque jouent un si grand rôle. Puis la Marche proprement dite fait une entrée fulgurante et se poursuit arrogante, victorieuse, ponctuée par les timbales et le rythme obstiné du tuba. Parfois elle se partage entre des instruments de timbres différents, pizzi et arco des cordes se succédant et alternant avec les bois, d'un effet surprenant que soulignent encore les différences d'attaque. Parvenu à une explosion suprême l'orchestre tout entier s'arrête brusquement (sur une dominante, oh ! les bons principes des classiques !). La clarinette *dolce e appassionato* fait entendre le début de l'idée fixe, déjà un peu déformé, plaintivement, vite éteint par d'immenses accords majeurs de tout l'orchestre.

Songe d'une Nuit de Sabbat.

Mais les effets de l'opium s'accentuent. La « sensibilité maladive » du jeune musicien donne naissance à une « troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains... » A vingt-sept ans Berlioz est passé maître dans l'art de décrire à l'aide des sons un pandemonium qui suggère déjà celui qu'il introduira plus tard dans sa *Damnation.* Les cordes très divisées, avec sourdine, les tenues des bois, les brusques fusées vite éteintes, les effets d'écho forment une sinistre toile de fond. Alors la clarinette éructe « la mélodie bienaimée » transformée en « un air de danse ignoble », etc. Elle sautille et grimace de toutes ses petites notes et de ses trilles moqueurs et des « rugissements de joie » éclatent à son arrivée. Mais des cloches sonnent, lointaines. Le Dies Irae mugit dans le grave des tubas et des bassons, les cordes reprennent dans l'aigu sur un rythme moqueur. On pense à Goya et à ses terribles peintures noires. La ronde du sabbat se transforme en une fugue qui se veut sans doute dérisoire comme celle de la taverne d'Auerbach ou celle du grotesque Somarone, de *Béatrice et Bénédicte,* chargé de railler les fabricants de fugue à tout prix. Celle-ci possède un orthodoxe contre-sujet et ses différents épisodes se succèdent dans un esprit de logique qui dut ravir le Chevalier Lesueur. La ronde infernale se poursuit, ainsi ponctuée par le colossal Dies irae des cuivres et bois à l'unisson. Les cordes y mènent un jeu délirant. Tout s'agite, tremble, sursaute, se déforme, s'éteint et repart jusqu'au tutti final.

A propos de la *Symphonie Fantastique* on lit dans les

Ecrits sur la Musique et les Musiciens, de Schumann : « ... De quelle main hardie tout cela est exécuté, en sorte que rien absolument ne se puisse ajouter ou effacer, sans enlever à la pensée son acuité d'expression, sa force... Il semble que la musique veuille revenir à ses origines, à cette époque où la loi de la rigueur de la mesure ne l'oppressait pas encore, et s'y élever dans son indépendance jusqu'à un langage libre de tous liens, à une plus haute et poétique ponctuation... »

L'analyse de Schumann mériterait d'ailleurs d'être citée en entier. Nul n'a su mieux que lui dégager l'essentiel de l'œuvre et souligner la nouveauté hardie de ses détails.

LELIO, OU LE RETOUR A LA VIE

Nous avons vu plus haut comment Berlioz désirait que sa *Symphonie Fantastique* fut suivie de son « Mélologue », *Lélio,* ou *Le Retour à la vie.* Nous n'y reviendrons que pour souligner, au point de vue musical, « l'instrumentation sourde » du chœur d'ombres irritées, la lugubre mélodie des voix à l'unisson qui produit un effet saisissant sur le rythme des cordes graves. Ce rythme qui jamais ne se détend a quelque chose d'inéluctable. Le *Chant du Bonheur,* avec ses cordes très divisées (violoncelles à quatre parties), ses bois légers, la harpe accompagnant le ténor, préfigure la reine Mab, les sylphes, les follets de l'avenir. Berlioz a toujours été attiré par ces effets aériens que l'on retrouve dans la *Fantaisie sur la Tempête* dont le début est une merveille d'orchestration. Toute cette partie exigerait une étude attentive et l'on regrette de devoir se borner à signaler les différentes superpositions rythmiques des cordes, les étonnants chromatismes parallèles et certaines lignes mélodiques qui sont déjà celles de *Roméo* et de la *Damnation.*

HAROLD EN ITALIE

Symphonie en 4 parties avec un Alto principal, dédiée à Humbert Ferrand, Op. 16.

I. *Harold aux Montagnes.*

Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie.

Cette première partie — Adagio — s'ouvre sur un étrange motif chromatique, de tonalité sombre, qui évoque un mystérieux paysage, inquiétant, jamais vu. Une phrase assez calme, mélancolique, s'y fait entendre en mineur. Elle est reprise en majeur par le soliste, longue phrase qui épouse d'abord une carrure normale, l'abandonne assez vite pour s'étirer en mélismes caractéristiques de l'esprit berliozien. Elle oscille entre chromatisme et diatonisme, ne conclut pas et se dilue en éléments de pure virtuosité. D'une ampleur magnifique cette phrase devait primitivement symboliser un autre personnage, de Walter Scott celui-là, *Rob-Roy,* et l'œuvre relater *Les derniers moments de Marie Stuart.* Cependant elle convient parfaitement au caractère du héros de Byron et, par la même occasion, à celui du compositeur dont elle traduit les sentiments

mitigés tandis qu'il parcourait la campagne sauvage de Subiaco. En un mot c'est une autre « idée fixe » mais qui s'intègre beaucoup plus au paysage que celle de la *Fantastique,* laquelle ne fait que s'y superposer. Le tableau change vite d'aspect. De solennel qu'il était au début l'orchestre attaque un rythme de saltarello auquel l'instrument soliste s'associe avec ardeur, sans qu'un rôle particulier lui soit donné. Les deux compères déchiquètent les motifs, les effilochent en tous sens d'une façon fort logique, fort classique sans qu'il y paraisse. Vers la fin un rappel du thème byronien s'insinue subrepticement aux basses, gagne peu à peu tout le quatuor, puis les bois, tandis que la saltarelle qui n'a pas abandonné partie, accentue son rythme et gagne la dernière mesure par un crescendo de grande allure.

II. *Marche de Pélerins, chantant la prière du soir.*

D'après le Prof. Barzun, Berlioz aurait écrit ce morceau assis au coin du feu avec sa fiancée Harriet Smithson. Peut-être s'est-il retrouvé en imagination dans cette campagne romaine qu'il ne pouvait se défendre d'aimer et aurait évoqué une marche de Pélerins se dirigeant vers la Ville éternelle en chantant un hymne pieux. Ils approchent, s'éloignent et leur chant s'éteint dans le lointain. Effet que n'oubliera pas Wagner quand il écrira sa propre marche des Pélerins, dans *Tannhauser*. Tous les analystes ont souligné l'étrangeté de ce *do* naturel qui ponctue, au cor et à la harpe, chaque strophe de la marche (en mi majeur), étendant une ombre inquiétante sur ce calme paysage. Le solo y introduit son thème en valeurs longues, puis il accompagne de ses arpèges un « canto religioso » confié aux

cordes. Peu à peu tout se tait et se dilue dans un quadruple pianissimo.

III. *Sérénade.*

Le soir tombe. C'est le moment pour un *Montagnard des Abruzzes* de donner une *Sérénade à sa maîtresse.* Un rythme de tarentelle impose à la flûte doublée du hautbois un motif campagnard, souvenir des *pifferari* du séjour romain. Le cor anglais, plus champêtre que l'alto se charge de la Sérénade. Il ignore la « fausse basse », en réalité bénéfique par sa façon inattendue d'amener une dominante. Harold y manifeste sa présence par un rappel de son thème confié au soliste. Peu à peu, en utilisant le pittoresque retour des pifferari, le motif de la Sérénade et celui de Harold, Berlioz parvient à une étonnante superposition thématique des valeurs qui rappelle le Mozart de la scène du bal de Don Giovanni. Liszt admirait particulièrement l'union des deux mélodies « équilibrées avec la plus extraordinaire ingéniosité et autant de finesse que de sensibilité ». (traduit de J. Barzun : *Berlioz and the Romantic Century*). Ce ravissant morceau se termine également par un effet de lointain.

IV. *Orgie de Brigands. Souvenirs des scènes précédentes.*

Aussi de *Lelio* et de la *Nuit du Sabbat.* A peine éteint l'imperceptible accord de *do* qui clôt la Sérénade, voici qu'éclate un formidable accord de *ré* (dominante) dans tout l'orchestre. Une montée furieuse des cordes lui succède sur la tonique de *sol mineur.* Elle s'arrête brusquement pour laisser place à un premier souvenir, celui de l'étrange motif, chromatique et rampant, de l'Introduction. Toujours coupés par de féroces alter-

natives, on entend d'abord le Souvenir de la Marche des Pélerins, chanté par l'alto solo dans la tonalité bien inattendue de *fa dièze majeur,* puis, encore à l'alto, des fragments de la Sérénade, du premier Allegro, de l'Adagio où l'alto dialogue en canon avec les clarinettes. Enfin, le motif « orgiaque » s'impose et se développe dans un tourbillon prodigieux de vie et de mouvement. Un rythme vigoureusement scandé le traverse, puis un dernier et lointain rappel de la Marche des Pélerins, par trois cordes soli. L'orgie le recouvre bien vite. Depuis longtemps l'alto s'y trouve mêlé, son rôle n'est plus que symphonique et l'on comprend la déception de Paganini qui prétendait être seul à briller. Son opinion est d'ailleurs partagée par les virtuoses de nos jours qui nous privent ainsi d'une des plus hautes réalisations, en qualité musicale et en structure, d'Hector Berlioz.

GRANDE MESSE DES MORTS

REQUIEM, op. 5

La commande du Requiem allait permettre à Berlioz de déployer son goût des « grandes machines » qu'il partageait d'ailleurs avec les Delacroix, David, Géricault et autres. Dans sa jeunesse il avait déjà envisagé d'écrire, en collaboration avec Ferrand, un oratorio qui aurait dépeint le *Dernier jour du Monde,* grâce à un ensemble choral et orchestral « babylonien ». Disons à sa décharge que ses prédécesseurs, Méhul, Lesueur, employaient des formations fort considérables dans leurs œuvres destinées aux célébrations de la Révolution. Quant aux orchestres du fameux *Tuba Mirum,* placés aux quatre points cardinaux de l'église, la tradition en remonte au moins aux Gabrieli qui, au XVIe siècle, recherchaient les mêmes effets dans la Basilique San Marco, à Venise. Quoi qu'il en soit, on peut avancer que cette recherche du relief spatial se remarque au long de l'Histoire de la Musique. Elle préoccupe de nos jours un certain nombre de jeunes compositeurs.

L'*Introït* — Requiem et Kyrie — est basé sur des chromatiques ascendants et descendants autour desquels s'enlace la première phrase, *Requiem æternam.* Tout d'un coup, et dans

la tonalité imprévue de *ré bémol,* un immense arpège escalade le ciel sur « et lux perpetua luceat ». Des alternatives de nuances se succèdent rapidement et préparent à l'anxiété du Kyrie eleison qui bouge à peine d'un *sol* grave à l'unisson.

Le *Dies Irae* crée une atmosphère grégorienne, ou plutôt modale, par l'emploi de ton mineur de *la* sans sensible. Les syllabes liturgiques bizarrement scandées, le continuo rythmique des soprani évoquent l'obstination primitive d'êtres qui implorent en rampant la divinité. Alors, après l'étrange montée chromatique des triolets de croches, éclatent successivement au nord, à l'est, à l'ouest, au sud, les quatre orchestres de cuivres. S'y ajoutent les huit paires de timbales, les grosses caisses, les tam-tams, les dix cymbales, le tout « aboutissant à un prodigieux, à un terrifiant accord de mi bémol ». (Paul Dukas : *Ecrits sur la Musique.*) Effet d'autant plus saisissant que les harmonies sont très simples. Il veut être de terreur, en réalité il est plus théâtral que religieux mais, ajoute P. Dukas, « ne laisse pas d'être irrésistible ». Les basses entonnent *Tuba mirum spargens sonum* en grands accords largement étalés sur le tremolo des timbales. Dans un formidable triple forte on parvient au poignant *Quid sum miser* (N° 3) puis au *Rex tremendae* (N° 4) où l'on retrouve les quatre orchestres séparés au sujet desquels Berlioz donne de très précises indications. Ils « doivent être placés aux quatre angles de la grande masse chorale et instrumentale. Les cors seuls restent au milieu du grand orchestre. » Les entrées contrapuntiques sur *Confutatis maledictis* alternent avec l'isorythmie volontairement uniforme des trois voix. Après un étrange échafaudage vocal sur *Libera me* le verset se termine sur de longues répétitions de *Salva me.*

Les six voix du *Quaerens me* (N° 5) sont traitées a capella, généralement en imitations canoniques.

Le grandiose *Lacrymosa* (N° 6) offre, sur des triples cordes bizarrement rythmées, la surprise d'une souple mélodie d'allure italienne qui s'amplifie lors de la rentrée des soprani. Après la clarté du *Pie Jesu* les différents orchestres s'unissent en une de ces superpositions rythmiques si caractéristiques du génie de Berlioz. Le retour de la mélodie initiale prépare le finale sur l'insistance d'un unisson.

D'après Schumann l'*Offertorium* (N° 7) « surpasse tout ». Il y voyait « une des plus grandes inspirations » du maître français ! Tandis qu'au fugato des cordes les bois s'intègrent peu à peu, les chœurs répètent sans se lasser une monotone psalmodie faite de deux notes — un *la* brodé par le *si bémol* — dont l'insistance a quelque chose d'oriental. Sur *promisisti* chaque voix se sépare et entame une impressionnante descente vers le grave.

Il n'est pas un exégète de Berlioz qui ait omis de signaler l'étonnante trouvaille qu'apporte la seconde partie, *Hostias* (N° 8) : les notes graves — notes pédales — des huit trombones, au-dessus et fort loin desquels planent trois flûtes qui en semblent l'émanation harmonique. Jacques Chailley y voit un des principes de l'harmonie debussyste (Revue Musicale, N° spécial Berlioz, 1956).

Un ténor solo intervient dans le *Sanctus* (N° 9) dont il partage la mélodie avec le chœur. Une flûte seule et quatre violons soli en trémolos leur donnent un poétique soutien. En intermède, le fugato à trois voix de l'*Hosanna in excelsis,* très scandé, plein d'espoir, sinon de joie.

L'*Agnus Dei* finale (N° 10) exige tout l'ensemble orchestral,

les huit paires de timbales, leurs seize timbaliers, etc. Avec le rythme curieux des orchestres de trombones, coupé de silences permettant d'entendre les grands arpèges des cordes, on remarquera la suite des six cadences différentes de l'*Amen* final dont la dernière conclut enfin, de la dominante à la tonique, « ce travail prodigieux et sublime ». (Liszt, lettre du 26 janvier 1868).

BENVENUTO CELLINI

Après l'échec de son opéra Hector Berlioz écrivait à son père : « Nous avons eu tort de croire qu'un livret d'opéra roulant sur un intérêt d'art, sur une passion d'artiste, pourrait plaire à un public parisien. » (20 septembre 1838). En tout cas ce livret, où l'héroïsme, le trivial, le bouffon se mélangent à la manière de Shakespeare, où, pour la première fois dans l'histoire de l'opéra, la foule, le peuple, tient un rôle de protagoniste (annonçant *Les Maîtres chanteurs* et *Boris Godounov*), ce livret était, en tant qu'œuvre d'art, fort supérieur à ceux du XIX[e] siècle.

L'Ouverture (qui fut publiée à part en 1839) annonce le fond même du drame. Elle est bâtie sur deux motifs principaux. D'abord un rythme mouvementé, impétueux, symbolise à la fois les orages de la passion chez Benvenuto et les joies carnavalesques de la foule. L'hymne de caractère religieux qui suit et que l'on retrouvera dans la scène du Cardinal, fait présager les cérémonies dont Rome est le siège et qui commenceront dès la clôture du carnaval. Ces deux aspects si heureusement contrastés sont traités avec une habileté qui dénote un sens profond, et du pittoresque, et de la réalité dramatique de la scène. Le plan

normal, exposition et développement, est observé mais le côté carnavalesque s'impose très vite et finit par tout envahir. Les syncopes haletantes des cordes, les rythmes galopant d'une longue et d'une brève éclatent comme une fanfare et si un nouveau thème réussit, vers la fin, à s'insinuer dans la petite harmonie il est vite entraîné dans la danse. De longues gammes chromatiques la traversent de part en part, comme les remous de la foule. Brusquement, un silence total s'établit pendant trois mesures comme si les moccoli s'éteignaient déjà. C'est pour mieux souligner la solennité du thème religieux que vont reprendre les violoncelles. Puis, c'est le crescendo final.

Les premières scènes introduisent l'action. Le trésorier du pape, Balducci, veut marier sa fille Teresa au ridicule Fieramosca mais Teresa aime Benvenuto Cellini, grand artiste et mauvais garçon. Celui-ci passe précisément dans la rue avec son aide Ascanio, escortés de masques turbulents. Ils chantent un De Profundis bouffon sur la mort de Lundi gras, habilement piqueté d'accords de guitares. Suit le duo d'amour entre Teresa et Cellini — « O Teresa, vous que j'aime plus que ma vie. » On en retrouvera le motif exposé par le cor anglais dans l'Ouverture du *Carnaval romain*. Le canon à l'octave est ici chanté par les deux amoureux. Ce duo se transforme en trio à l'insu des deux jeunes gens car Fieramosca arrive à propos pour surprendre certain projet d'enlèvement pendant la clôture du Carnaval, le lendemain, ce dont il compte bien profiter. La colère du prétendant évincé s'insinue comiquement à travers les envolées lyriques des amoureux et le rythme de tarentelle que poursuit l'orchestre.

Mais le père revient. On se cache. Fieramosca entre maladroitement dans la chambre de Teresa. On l'y découvre. Fureur



Franz Liszt. *(Phot. Collection Viollet)*



Richard Wagner. *(Phot. Collection Viollet)*

de Balducci qui ameute les voisins. Les entrées successives — en imitations canoniques — de trois groupes de commères en bonnets de nuit forment un intermède comique dont Wagner fera son profit au second acte des *Maîtres Chanteurs.* Il est dommage que Berlioz en ait si peu tiré partie. L'entr'acte développé deviendra plus tard l'Ouverture du *Carnaval romain.*

Après quelques mesures d'introduction véhémente on y réentendra le duo d'amour du premier acte, développé durant l'Andante sostenuto. Le canon flûte, hautbois, cor anglais et violons, d'une part, bassons, altos et violoncelles de l'autre sur les rythmes contraires des cuivres et de la batterie, est trop célèbre pour y insister à nouveau. Il est suivi d'un Allegro vivace bâti sur un rythme de saltarello qui emprunte divers motifs de la scène du Carnaval. Un dernier développement, lequel appartient en propre à la nouvelle Ouverture, unit l'entrain de la danse populaire à un rappel du duo d'amour en valeurs longues. Des entrées fuguées amènent une conclusion haute en couleur, débordante de vie.

Au lever du rideau on fait connaissance avec la « bande » de Cellini, tous ciseleurs, fondeurs, assistants, plus ou moins « blousons noirs » qui parviennent à s'unir dans un hymne « à la gloire de notre art divin ». Là-dessus un cabaretier paraît avec une liste interminable des vins bus et non payés : « blanc d'Orvieto, maraschino, etc... ». Le compte de chaque bouteille est marqué par de terribles accords caverneux des bassons, contrastant avec le fausset trainaillant du cabaretier et les cris d'indignation des buveurs. C'est une de ces scènes pittoresques où Berlioz excelle, où son orchestre crée l'atmosphère, soutient l'action, la renouvelle en accord avec son développement. La péripétie suivante en apporte un exemple encore plus

éclatant. Le carnaval bat son plein. Entrain fou. Forte proportion de cuivres et de percussion, sans compter tambours et cymbales aux mains des danseurs. Trois scènes différentes se jouent à la fois, l'une sur le tréteau des bateleurs où l'on se moque fort de Balducci et de Fieramosca, les deux autres dans chacun des coins où Cellini et Ascanio, d'un côté, Fieramosca et Pompeo, de l'autre, complotent l'enlèvement de Teresa. Au milieu d'eux circule la foule, ivre de bruits et de mouvements, dont le comble est atteint lorsque s'allument les moccoli. L'habileté avec laquelle Berlioz conduit ce morceau de bravoure est stupéfiante. Les dispositions des différents groupes offrent avec les chœurs les contrastes les plus inattendus. Une sorte de double-chœur orchestral les soutient de son continuel saltarello, animé encore par les fusées des cordes, les constantes modulations et les jeux de la percussion. Les scènes de la Pantomine avec ses entrées caricaturales et les commentaires des spectateurs créent une détente bienvenue avant que souffle à nouveau le vent de folie qui secoue cette foule. Cet acte est une des grandes réussites du théâtre lyrique et assurerait celle du metteur en scène qui saurait l'utiliser. On remarquera en passant que Berlioz y a introduit des extraits de sa *Messe solennelle* de 1824.

Furieux d'être contrecarré dans ses projets, Cellini poignarde Pompeo parmi les cris des assistants. On l'arrête. Heureusement le canon du Château Saint-Ange tonne à ce même instant et annonce la fin du Carnaval. Obscurité. Disparition de tout le monde dans le silence et fuite de Cellini.

Pendant l'entr'acte de l'acte III (remaniement de 1856 pour Weimar) la clarinette reprend l'hymne à la gloire des ciseleurs. Ceux-ci chantent un chœur populaire ponctué par l'enclume et les guitares, dont Berlioz aurait noté le thème en Italie. Cepen-

dant ils sont inquiets. Cellini n'a pas reparu. Il arrive juste à point pour chanter un duo d'amour avec Teresa et surtout, exprimer en un long monologue les joies, les tristesses, les luttes de sa vie d'artiste. Sans doute Berlioz parle-t-il par sa voix. Il a en tout cas donné là le départ au récit mélodique et expressif, prosodié suivant la courbe des paroles et commenté par l'orchestre, que le drame lyrique dès la fin du siècle et du suivant emploiera presque exclusivement. C'est un des plus hauts moments de l'œuvre.

Mais tout s'arrange au pays d'opéra. Le Cardinal vient prendre livraison de la statue du Persée qu'il a commandée. Retour de l'hymne religieux entendu dans l'ouverture et scène finale de la Fonte dans le Colisée. Les trombones soulignent le rythme obstiné du soufflet de la forge. Cellini, en proie au démon de la création, jette tout ce qu'il possède dans le brasier, sacrifiant ainsi sa fortune, sa vigueur, sa vie s'il le fallait, à l'œuvre d'art définitive. A ce moment il est Berlioz lui-même luttant contre l'incompréhension, la sottise, la haine. On brise le moule. Le Persée apparaît dans toute sa beauté incandescente et victorieuse. Les fondeurs chantent leur hymne de victoire tandis que Teresa tombe dans les bras de Cellini.

Telle est cette œuvre, chaotique comme toute vie de grand créateur mais magnifiée par la musique et qu'il est indigne de la France de méconnaître alors que l'Allemagne l'a jouée près de six cents fois.

ROMÉO ET JULIETTE

Est-ce là le grand chef d'œuvre de Berlioz ? La question se posant à la lecture de chacune de ses œuvres principales il est bien difficile d'y répondre une fois pour toutes. On peut avancer en tout cas que celle-ci représente une complète nouveauté dans une forme qui n'existait pas auparavant et n'a jamais été reprise de semblable façon.

« Symphonie dramatique avec chœurs, solos de chant et Prologue en récitatif choral », tel est le titre que l'auteur lui a donné et qu'il fait suivre, dans sa partition, d'une notice explicative. En deux mots : « Le chant au début prépare l'esprit de l'auditeur aux scènes dramatiques dont les sentiments et passions doivent être exprimés par l'orchestre. »

A cela P. Dukas répond dans ses *Ecrits* (1894) « rien... ne donne moins l'impression d'une Symphonie avec chœurs que Roméo et Juliette. C'est le drame de Shakespeare résumé dans ses phrases essentielles, c'est un commentaire éloquent et grandiose de la pensée du poète... » Et Saint-Saëns dans ses *Portraits et Souvenirs :* « Le plan est inoui, jamais rien de semblable n'avait été imaginé... Ni lyrique, ni dramatique, ni sympho-

nique, un peu de tout cela. » En réalité Berlioz a préféré pour les scènes d'amour abandonner la parole « et recourir à la langue instrumentale, langue plus riche, plus variée, moins arrêtée, et, par son vague même, incomparablement plus puissante en pareil cas ». Combien il avait raison, surtout si l'on pense au style de son librettiste Deschamps !

Introduction - Combats - Tumultes - Intervention du Prince.

Des arpèges, dont l'un basé sur une étrange neuvième : si, fa dièze, la, do dièze, s'entrechoquent, se chevauchent et donnent l'impression du mouvement des combats entre deux groupes de jeunes gens qui se pourchassent, se fuient et recommencent. Cette fugue — et Berlioz prétendait ne pas aimer la fugue ! — prouve à quel point l'écriture lui en était familière et quelle maîtrise il y décelait. Des trombones, cors et trompettes annoncent l'arrivée du Prince qui sépare et admoneste les combattants. Récitatif mesuré de noble allure.

Prologue - Récitatif choral.

Le Prologue est une sorte de « catalogue thématique » (J. Chailley, *Revue Musicale* N° 233, 1956) de la partition et Wagner suivra cet exemple quand il écrira le prélude de *Tristan*. On peut aussi admettre qu'il tient « le rôle du chœur antique » (Prof. J. Barzun).

Un récit de l'alto solo alterne avec un chœur a capella : « D'anciennes haines endormies / Ont surgi comme de l'enfer... » Par la grandeur s'y révèle la présence de Shakespeare. Par la poésie, le pittoresque, celle de l'Italie. Des bruits de fête traversent l'orchestre. La chanson de Mercutio préfigure le futur scherzo de la reine Mab. Insouciance de la jeunesse, légèreté,

clair de lune, il ne faut à Berlioz qu'un chœur de 14 voix, une flûte, une clarinette, une cor anglais et quelques pizzi des cordes pour créer une impression d'une poétique beauté. Ce Prologue offre des exemples frappants de ce qu'est pour Berlioz la « basse harmonique sous-entendue », ainsi que l'a si justement qualifiée J. Chailley. Il emploie volontiers les renversements d'accords où la basse est confiée aux parties supérieures, tels les ténors dans le chœur, alors que violoncelles et altos chantent au-dessus d'eux.

L'action commence vraiment avec la seconde partie :

Romeo seul - Tristesse - Bruits lointains de Concert et de Bal - Grande Fête chez Capulet.

Une large phrase très expressive conte à la fois l'amour de Romeo et sa désespérance. Son étrange indécision tonale, si caractéristique du personnage, est interrompue par les bruits de la fête. Montée farouche des basses, rythmes impétueux des cordes ou, fantasques, des bois ; escalades d'arpèges en doubles notes. Cependant le motif de la tristesse de Roméo s'y introduit peu à peu et finit par s'imposer. Lourd obstinato, sorte de passacaille où s'inscrivent ici et là les pas rythmés des danseurs. Ceux-ci s'éloignent et le silence gagne le jardin.

Scène d'amour - Nuit sereine - le jardin de Capulet silencieux et désert.

Voici la scène d'amour, une des plus intenses qui fut jamais traduite en musique. Les cordes, altos ou violoncelles, personnifient Juliette, le cor anglais et la clarinette, Roméo. Des contretemps s'opposent partout, comme les palpitations des deux

cœurs. Bientôt une mélodie infinie se déroule au violoncelle. Elle est coupée de points d'orgue ou de silences, s'exaspère, s'anime, atteint à un paroxysme, décline et s'éteint. C'est ici que l'on reconnaît avec Berlioz que la seule musique était capable de traduire la sublimité de l'instant. Les grands intervalles mélodiques, la trouvaille des rentrées thématiques sur des chromatismes qui semblent glisser d'un instrument sur un autre, le halètement du rythme interne, rien ne pouvait davantage exprimer l'exaltation pathétique des amants. Aucune parole ne saurait être aussi poignante.

Roméo s'éloigne. Juliette rêve et c'est le scherzo de *la reine Mab ou la Fée des Songes,* « le plus grand chef d'œuvre du genre qui existe en musique », écrit Henry Barraud.

La sûreté d'écriture, la ténuité instrumentale sont inimaginables et défient l'analyse mais quel auditeur n'a pas subi la fascination de cette chasse lointaine qu'annonce un cor, bientôt relayé par la clarinette et rythmé par la cymbale antique ? Debussy n'oubliera pas cet effet dans son *Faune* et utilisera lui aussi la cymbale antique que Berlioz emploie sans doute pour la première fois, tout au moins au concert.

Convoi funèbre de Juliette.

Le drame se précipite. Le convoi funèbre conduit Juliette au tombeau. La lugubre psalmodie du chœur sur une seule note, une pédale de *mi,* basse imprévue autour de laquelle le fugato orchestral, le glas des flûtes et des pizzi des cordes créent une impression d'angoisse presque insoutenable. La psalmodie passe ensuite dans l'orchestre, étirée sur des chromatismes d'une poignante beauté. Enfin le suicide de Roméo va ramener les

éléments de la scéne d'amour mais Berlioz, considérant que « le public n'a point d'imagination, les morceaux qui s'adressent seulement à l'imagination n'ont point de public », conseillait donc de passer cette page qui dépeint :

Roméo au tombeau des Capulets — Invocation — Réveil de Juliette — Joie délirante — Désespoir, dernières angoisses et mort des deux amants,

et d'aller directement au Final.

Ce serait dommage de l'omettre. L'agitation frénétique des cordes et des bois, coupée de longs silences et de points d'orgue, le motif de la scène du jardin repris, étiré, commenté, modifié dans son rythme et son mouvement, expriment jusqu'à l'angoisse les successions d'espoir et de désespoir qui culminent dans la mort des amants.

Final — Serment solennel des Capulets et des Montaigus Réconciliation.

La foule accourt au cimetière. Une dernière rixe mélange encore Capulets et Montaigus. Mais la voix de Père Laurence s'élève. Son long récit qu'assombrit le rythme obstiné et lugubre des croches, dévoile le mystère. Ses accents menaçants et prophétiques demandent, exigent une réconciliation générale. Un splendide double chœur à huit parties trahit l'émotion de la foule, ses sentiments confus, ses interjections, ses refus. Et puis, sur : « Dieu, quel prodige ! » elle accepte la punition du destin et prononce le Serment. De double le chœur devient triple. L'effet est théâtral, peut-être, mais l'équilibre de l'œuvre est réalisé, grâce à ces deux portiques vocaux qui l'encadrent au début et à la fin. La Foule, cette fois encore, y tient son rôle.

A ce sujet M. Henry Barraud remarquait dans son ouvrage déjà cité :

« Il faudrait retrancher bien peu de cette partition pour en faire un ballet dramatique qui conduirait tout naturellement à la conclusion chantée et jouée, telle que Berlioz l'a conçue. »

Cette idée a trouvé sa réalisation en juin 1955 où l'on a vu pour la première fois *Roméo et Juliette,* Opéra-Ballet (sic !) de Hector Berlioz, joué, dansé et chanté dans la Cour Carrée du Louvre, sous l'égide du Comité Officiel des Fêtes de Paris.

Quant à Wagner il regrettait que l'auteur de *Roméo et Juliette* n'ait pas demandé conseil à Cherubini, lequel, « sans causer le moindre tort à l'œuvre originale, aurait su la décharger d'une forte quantité de passages qui ne sont pas beaux et qui la gâtent ». (Œuvres complètes, 1857, cité par Combarieu).

On en reste pantois !

Ajoutons cependant, et dans un esprit d'équité, qu'il a également écrit dans *Ma vie* (Vol. I, p. 321) « Tout d'abord, j'avais été étourdi par la puissance d'une virtuosité d'orchestre dont je n'avais encore aucune idée. La hardiesse fantastique et la sévère précision avec lesquelles on abordait les combinaisons les plus osées, rendaient celles-ci comme palpables. Elles agissaient avec violence sur moi et refoulaient impétueusement en moi mon sentiment personnel de la musique et de la poésie ». (Après une des trois exécutions de 1839-40).

GRANDE SYMPHONIE FUNÈBRE ET TRIOMPHALE

pour grande harmonie militaire avec un orchestre d'instruments à cordes et un chœur ad libit.
Composée pour la translation des restes des Victimes de Juillet et l'inauguration de la Colonne de la Bastille.

Tel est le titre de la 1re édition (chez Schlesinger) de cet op. 15 qui s'ouvre sur une *Marche Funèbre* basée sur une phrase ample, simple et puissante à la fois, dont l'envolée est rythmée à contre-temps par les battements des tambours voilés. Caractère à la fois populaire et militaire. C'est bien là l'hymne de celui qui va enterrer l'un des siens mais pense davantage à sa gloire qu'à sa disparition. Après une montée soigneusement élaborée qui affirme l'impression inexorable de la marche plus par la régularité de la pulsation interne que par la simple percussion, une seconde idée apparaît, d'une même amplitude, présentée par le hautbois et les clarinettes, et toujours scandée par les timbales. Le premier motif et ses éléments secondaires sont repris ou plutôt juxtaposés dans une sorte de développement, varié par l'instrumentation et les oppositions de nuances, jusqu'au moment de l'union finale des deux thèmes.

L'Oraison Funèbre commence par un immense accord d'abord majeur — en *si bémol* — puis mineur qui, par un jeu enharmonique et une succession de septièmes diminuées, amène un récit du Trombone solo dialoguant avec l'orchestre. Le Prof. Barzun signale des effets équivalents dans l'Ouverture des *Francs-Juges, Harold en Italie, Roméo et Juliette,* mais surtout, le rapproche du violoncelle solo qui ouvre la partie chorale de la *IX*^e *Symphonie,* peu connue à l'époque mais pour laquelle Berlioz éprouvait une particulière admiration. Il s'en faut cependant que son solo parvienne à la même beauté. On ne peut en tout cas lui refuser sa parfaite adaptation à l'instrument. Il poursuit longuement sa mélodie vigoureusement déclamée et soutenue tantôt par le basson, tantôt par le contre-temps des cors.

Après une cadence plagale bien précisée l'orchestre attaque l'*Apothéose,* où interviennent cordes et masse chorale (ad. lib.).

Les tambours pianissimo déclenchent l'appel vainqueur des trompettes. Les trombones se joignent à elles en un saisissant unisson. Une nouvelle marche se dessine, construite en deux périodes d'où les cordes sont encore exclues. La seconde présente une de ces « spectaculaires superpositions de thèmes, *tempi,* rythmes et mêtres différents que l'on trouve dans presque toutes les partitions de Berlioz » (Fred Goldbeck, *Berlioz,* in Encyclopédie de la Pléiade, p. 489). Celle-ci a lieu entre cuivres graves à 4/4, accompagnement orchestral et entrée des cordes à 12/8 sur un motif obstiné. Après une longue répétition du premier thème, puis de l'effet cadentiel, le chœur se manifeste de façon à la fois brève et triomphale. La conclusion s'exprime dans un déploiement monumental de toutes les forces.

Nous avons reproduit plus haut quelques mots de Wagner

au sujet de cette Symphonie. On les complètera par l'impression qu'il éprouva de son auteur à l'époque de la première audition :

« Je compris alors la grandeur et l'énergie de cette nature d'artiste incomparable, unique au monde. » (*Ma vie* vol. I, p. 322)

M. Barraud y voit un exemple typique de « cet art dit *progressiste*, propre à pénétrer profondément dans les masses populaires. C'est exactement le problème que s'est posé Berlioz et la *Symphonie Funèbre et triomphale* peut être considérée comme l'ancêtre de la *Cantate de la Paix* de Prokofiev ou du *Chant des Forêts* de Chostakovitch. »

Depuis 89 un tel art n'existe plus en France où l'on se contente de la *Marseillaise* (mais non, hélas, dans l'harmonisation de Berlioz), du *Chant du Départ* ou, à la rigueur, de celui des *Partisans*.

LA DAMNATION DE FAUST

Le 2 février 1829 Berlioz écrivait à son ami Humbert Ferrand
« Ecoutez-moi bien, Ferrand ; si jamais je réussis, je sens, à n'en pouvoir douter, que je deviendrai un colosse en musique ; j'ai dans la tête, depuis longtemps, une *Symphonie descriptive* de Faust qui fermente ; quand je lui donnerai la liberté, je veux qu'elle épouvante le monde musical. »

Il s'agissait des *Huit Scènes de Faust* qu'il venait de terminer et s'apprêtait à faire graver à ses frais. Le 3 avril il en envoyait un exemplaire au vicomte de La Rochefoucauld, surintendant des Beaux-Arts. Entre temps il avait sollicité l'appui de ce protecteur influent pour obtenir de l'Académie royale de Musique son accord en vue d'écrire la partition d'un ballet de Faust dont le livret, dû à un certain Bohain, aurait été accepté par la direction. Parmi l'énumération de ses titres on lit :

« J'ai la tête pleine de Faust, et si la nature m'a doué de quelque imagination, il m'est impossible de rencontrer un sujet sur lequel mon imagination puisse s'exercer avec plus d'avantage... »

Le ballet en question ne fut jamais représenté et Berlioz

abandonna l'idée de faire un ballet avec Faust, ce dont il devait d'ailleurs fort se moquer par la suite.

Plus de quinze ans allaient s'écouler pendant lesquels on n'entendit qu'à de très rares occasions un des fragments des Huits Scènes : le *Concert des sylphes*. Elles attendaient leur heure qui devait sonner en Allemagne en 1843, d'après A. Jullien, de façon plus précise en 1846, pendant le voyage en Hongrie. On a lu plus haut le détail de cette renaissance, ou plutôt de la transformation des *Huit Scènes de Faust* en *Damnation de Faust,* légende dramatique en quatre parties dédiée à Franz Liszt en 1854, lors de l'édition de la grande partition.

Avant de passer à l'étude sommaire de la partition on donnera ci-dessous, dans un but de comparaison, la succession des scènes dans l'œuvre primitive :

Chants de la fête de Pâques — Chœurs d'anges et de disciples [1].
Paysans sous les tilleuls — danses et chants. « Gaîté franche et naïve ».
Concert des sylphes — sextuor de Faust, avec Glockenspiel (ou Celesta).
Ecot de joyeux compagnons — histoire d'un rat. « Joie grossière et désordonnée ».
Chanson de Mephistophélès — histoire d'une puce. « Raillerie amère ».
Le Roi de Thulé — chanson gothique.
Romance de Marguerite — qui n'existe pas dans la traduction de Nerval. « Mélancolique et passionné ».
Sérénade de Mephistophélès. (Accompagnée par la guitare).

Cette énumération prouve à quel point Berlioz, dès ses débuts

1. Indications de la partition.

de compositeur, considérait la musique à la fois comme l'illustration d'une certaine image dramatique et le lien nécessaire entre la succession des différentes images. Cette tendance se manifeste également dans l'œuvre définitive, malgré que les épisodes y soient nettement plus liés entre eux. Elle nous vaut une musique d'imagination, de suggestions constamment renouvelées, au symbolisme multiple et non réaliste « quoique la réalité qu'elle suggère, pour être moins secrète, n'en est pas moins solide. » [1]

Cependant il s'en fallut de peu que la Damnation fut transformée en opéra. Berlioz y pensait à Londres en 1848 et envisageait comme titre : Opéra de concert. Quoi qu'il en soit les quatre parties de la version définitive comprennent 19 scènes divisées en 26 numéros. Paroles de Berlioz et Almire Gandonnière, d'après la traduction du Faust de Goethe par Gérard de Nerval.

L'imagination continue d'ailleurs à jouer son rôle dans cette nouvelle succession. En réalité, seuls le N° 1 de la seconde partie (*Faust dans son cabinet de travail*) et le N° 2 de la quatrième partie (*Invocation à la Nature*) s'inspirent vraiment du poème de Goethe. Ainsi que le remarque Ad. Jullien : « Berlioz s'est bâti, de pièces et de morceaux, un livret de Faust tout particulier et qui répondait à merveille à sa nature musicale, à ses aspirations romantiques puisqu'il a seulement traité les situations par lesquelles il se sentait séduit ». Dukas apporte la conclusion à ce débat en affirmant avec raison qu' « essayer de mettre en musique un Faust qui soit vraiment le Faust de Goethe, le Faust entier, c'est une entreprise impossible » [2].

1. D'après Prof. Boorzun : *Berlioz and his Century.*
2. *Ecrits sur la Musique,* p. 158.

Mais revenons à l'analyse du Faust, vu par Berlioz.

1re Partie. — Plaine de Hongrie - Introduction - Ronde de paysans (chœur) - Récitatif - Marche Hongroise - (Scènes I, II, III).

Pourquoi Faust erre-t-il ainsi en Hongrie ? Nous avons vu plus haut que Berlioz n'eût pas hésité « à le conduire partout ailleurs » s'il y avait vu quelque avantage. Comme Faust devait assister aux déploiements de la Marche Hongroise il lui fallait bien se promener aux bords du Danube. Il entonne d'abord une sorte de long récit ondoyant, soutenu, commenté de façon très active par l'orchestre : « Le vieil hiver a fait place au printemps — Je sens glisser dans l'air la brise matinale. » En même temps des gammes glissent dans les cordes avec sourdines. Bientôt s'y mêlent de « lointaines rumeurs agrestes et guerrières ». Des appels de cors réunissent les bergers en vue d'une fête ; quelques femmes chantent des couplets rustiques, accompagnés par des effets de cornemuse ; le mouvement d'une ronde s'accélère, entremêlé du motif de la rêverie de Faust, un peu comme dans le rondo d'une Sonate. D'étranges modulations s'y succèdent, de *ré* à *sol* en passant par *la bémol,* qu'H. Barraud dans son ouvrage déjà cité a soulignées pour la première fois.

« Mais d'un éclat guerrier les campagnes se parent (trompettes) — Les fils du Danube au combat se préparent. » Flûtes et clarinettes font d'abord entendre en douceur le thème de la Rákoczy Marche qu'accompagnent les autres bois et les pizzi des cordes. Lors de la première audition de la Marche à Budapest ce début inquiéta beaucoup M. de Horvàth, journaliste, mentor de Berlioz pendant son séjour dans la capitale hongroise,

qui prétendait que ses compatriotes étaient habitués au fortissimo du début à la fin et seraient désorientés par une autre interprétation. Il changea d'avis en entendant le long crescendo par lequel Berlioz développe le motif populaire, les bassons et les cordes graves alternant avec le thème à l'aigu des cordes, ses divers aspects ponctués des coups sourds de la grosse caisse imitant une canonnade lointaine, enfin l'explosion si longtemps, si habilement retenue qui amène la tonitruante conclusion en majeur. Emile Haraszti, dans *Berlioz et la Marche hongroise* (N° spécial de la *Revue Musicale,* 1946) cite à ce sujet un extrait d'un journal hongrois du 28 février 1846 affirmant qu'on avait « applaudi au début, au milieu et à la fin de la Marche de telle sorte que nous ne pouvions entendre son exécution et qu'il fallut tout recommencer ». Reconnaissons que ce triomphe tombait au moment le plus aigu de la lutte des Hongrois contre l'influence allemande, par conséquent, à la meilleure occasion.

2me Partie. — Scène IV - Nord de l'Allemagne.

Faust seul dans son cabinet de travail.

Un fugato aux cordes — Largo sostenuto — commente la profonde, la triste méditation du Dr. Faust qui s'exalte peu à peu jusqu'à un cri de souffrance, adroitement souligné par la discordance de l'orchestre. Il va boire le poison, s'arrête car il entend dans le lointain un hymne religieux chanté par les soprani : « *Christ est ressuscité* », enveloppé par la rumeur des cloches. L'écriture hymnique, purement harmonique, contraste avec le fugato précédent. Brusquement trois trombones font sonner quelques notes grésillantes. L'éclat mordant d'une flûte souligne comme une flamme l'apparition de Méphistophélès. Il convie Faust à le suivre dans :

La cave d'Auerbach, à Leipzig.

Faust accepte. Là, ils écoutent le chœur des buveurs, fait de subtiles oppositions entre basses et ténors, et la *Chanson du Rat* que chante l'un d'eux, Brander, chanson à couplets modulants par tierce supérieure, de l'accord de *la majeur* à celui de *do,* commentée par les pizzi des cordes et les accents ironiques des quatre bassons, un temps sur deux. Elle prend fin sur un *Requiescat in pace.* Aussitôt les étudiants d'improviser un *amen* fugué, plein de reminiscences « scholastico-classiques » avec un stretto en notes répétées d'un effet assez réjouissant, qui leur vaut les compliments ironiques de Mephisto. Celui-ci à son tour entonne la *Chanson de la Puce,* satire du favoritisme, où la ligne mélodique s'étire sur des quartes augmentées amenant des modulations rapides, volontairement baroques, et à laquelle le curieux sautillé des cordes, le rythme décelé sur le second temps, la cadence bien marquée de tout l'orchestre à chaque fin de couplet, donnent un aspect maléfique, pour ne pas dire satanique.

Mais Faust s'ennuie et Méphisto, dans un tourbillon féérique, l'entraîne vers des :

Bosquets et prairies au bord de l'Elbe.

Faust est bientôt en proie à un sommeil magique. Une clarinette prélude à la mélodie que lui chante Méphisto pour bercer son repos : « Voici des roses ». Cette fois encore le démon est accompagné par des cuivres, trombones et cornets à pistons, peut-être symboliques de son essence infernale et qui, dans une nuance d'une inquiétante douceur, subissent d'étranges modulations, des arrêts imprévus sur des degrés ou des temps faibles et

autres effets diaboliques. Des gnomes et des sylphes — ténors et soprani — s'y intègrent peu à peu et forment un chœur bâti sur deux thèmes, d'une étonnante finesse d'écriture. D'abord partagé équitablement entre voix, bois et cordes, des interversions se produisent et chaque partie à son tour devient soliste. Une impressionnante superposition de tempi équilibre trois mesures (à 6/8) des chœurs isorythmiques, harpes et bois, avec une seule mesure de l'Adagio des cordes (à 3/4), chaque temps de l'Adagio égalant la totalité de chaque mesure à 6/8. Ce tour de force existait déjà dans la partie correspondante des *Huit Scènes,* écrites en 1828, Berlioz étant encore élève au Conservatoire. Les violons y reprennent le motif en canon à la quinte avec altos et basses. Equilibre irréel, difficile, que le moindre faux-pas du chef d'orchestre suffirait à détruire. Les sylphes « entrent dans la danse ». Valse à 3/8 où deux flûtes, six violons, altos divisés et harmoniques de harpe mènent un jeu aérien de plus en plus ténu, jusqu'à s'amenuiser dans les sons d'écho d'une clarinette. Une nouvelle réussite, à mettre en balance avec le scherzo de la *Reine Mab.*

Final - Chœur de soldats.

Faust a vu Marguerite en rêve. Justement des soldats et des étudiants se dirigent en chantant vers la ville. Il les suit, accompagné de son mentor. Là aussi les parties s'opposent. Les soldats rythment leurs pas à 6/8 dans le ton de *fa* ; les étudiants chantent en latin sur un motif à 2/4 en un mineur modal de *ré.* L'orchestre se partage entre eux jusqu'à l'organisation de canons, fortissimo. Puis sur un effet de lointain particulièrement affectionné de Berlioz, le son s'amenuise rapidement en un mystérieux decrescendo.

3me Partie. — Dans la chambre de Marguerite.

L'écho nous parvient des trompettes et tambours sonnant la retraite au loin. Effet très poétique et en même temps d'excellent théâtre car il réapparaît plus tard lorsque Marguerite attendra l'amant qui la délaisse et que les souvenirs du bonheur enfui lui reviendront en foule. Pour le moment, seul dans la chambre de sa bien-aimée, Faust exprime son émoi dans l'air : « Merci, doux crépuscule... » La mélodie, les violons en sourdine enlacés aux altos, se laissent aller à une rêverie que des modulations inattendues — et jamais entendues jusqu'alors — rendent d'autant plus délicieuse. Elle est cependant troublée par Mephisto accordant méchamment sa guitare (pizzi des cordes) en vue de son prochain Epithalame où le trombone — sa signature, décidément — fait une courte apparition.

Voici Marguerite. Elle pense à Faust qu'elle ne connaît qu'en rêve et traduit sa vision par une tendre phrase : « Dieu ! j'étais tant aimée et combien je l'aimais. » Les violoncelles lui apportent leur concours par une ligne mélodique d'une voluptueuse langueur. En se préparant pour la nuit elle se chante à elle-même la *Chanson du Roi de Thulé,* la fameuse « chanson gothique », écrite en Dauphiné en 1828 et première des *Huit Scènes.* On sait qu'elle commence par un triton (quarte augmentée), le *diabolus in musica* des anciens et qui continuait à être celui des modernes, si l'on en juge par les critiques qui assaillirent Berlioz à ce sujet. L'originalité, la beauté de cette page célèbre tiennent autant à la ligne mélodique qu'au choix des degrés qui l'accompagnent. Mais les petites flûtes ricanent en sautillant à l'orchestre. Méphisto appelle ses Feux Follets, chargés d'étourdir les amants par leurs suggestions féériques et l'on sait que Berlioz est passé

maître dans ce genre d'évocations. Les bois babillent, les violons se balancent mollement en *ré mineur* ; leurs pizzi vont bientôt accompagner la *Sérénade de Mephisto,* aux lieu et place de la guitare, prévue primitivement dans la dernière des *Huit Scènes.* Berlioz exige à ce moment des arpèges « en glissant le pouce sur les quatres notes ». Mouvement de valse. Au second couplet les follets s'y associent en scandant rythmiquement la reprise. Alors, tandis que les hautbois et les altos reprennent la Chanson de Thulé, Marguerite découvre Faust. Le duo d'amour s'ébauche sur une phrase brûlante de passion. Mais les voisins dérangés dans leur repos se fâchent. Méphisto alerte les amants : il faut fuir. Grande agitation orchestrale et nouveau prétexte à superpositions rythmiques. Cependant, pas davantage que dans Benvenuto, Berlioz n'a voulu tirer de cet intermède comique le parti qu'utilisera plus tard Wagner dans ses *Maîtres Chanteurs.* Sans doute a-t-il préféré concentrer l'attention sur le trio frénétique des trois protagonistes.

4me Partie. — Marguerite seule dans sa chambre - Forêts, cavernes.

Marguerite pense à l'aimé qui l'a oubliée. Son souvenir est avivé par le chœur des étudiants dont l'écho résonne comme au premier soir. Le cor anglais auquel Berlioz « attachait les sentiments d'absence, d'oubli, d'isolement douloureux » (J.-.G. Prod'homme) prélude à l'admirable mélodie : « D'amour l'ardente flamme... » pour laquelle Berlioz a trouvé la seule basse conforme au pathétisme émouvant du sentiment. Pendant ce temps Faust invoque la

« Nature immense, impénétrable et fière... »

Est-ce Berlioz qui parle ?

... « Mondes
Qui scintillez, vers vous s'élance le désir
D'un cœur trop vaste et d'une âme altérée
D'un bonheur qui la fuit... »

Sans doute, si l'on pense à la grandeur de ce cœur en même temps si humain, à l'exaltation de ses sentiments, à son aspiration constante et constamment traversée vers le bonheur, vers la gloire, à cette vie orageuse qui fut la sienne et où Ch. Kœchlin voit « la clef des réalisations que certains bons musiciens jugent *tourmentées* » (La Revue Musicale N° 233). En un mot, tout ce qu'il a traduit dans cette page que seul le génie pouvait inspirer.

Rien qu'à la lire on entend les violoncelles et les bassons mugir dans le vent de leurs gammes lancées vers l'aigu avec fureur, les violons et les altos frémir de leurs trémolos serrés. La phrase monte peu à peu dans une envolée magnifique jusqu'à l'exaltation d'un immense unisson.

Des cors sonnent poétiquement au loin tandis que Faust apprend de Méphisto le destin de Marguerite.

« Feux et tonnerre », clame-t-il. Il signe l'arrêt qui le damne à jamais et c'est

La course à l'abîme.

Le galop emporté des chevaux noirs est scandé par le rythme obstiné des violons. Un hautbois pleure le désespoir de Marguerite. Des visions passent. Quelques femmes qui priaient s'enfuient épouvantées. Des cloches sonnent un glas, le galop s'accentue, des squelettes ricanent en dansant. L'enfer s'ouvre enfin et ses habitants hurlent un chant de triomphe sur des onomatopées

incompréhensibles que Berlioz prétendait avoir empruntées à Swedenborg. Les Princes des Ténèbres accueillent triomphalement leur proie.

Mais après cet « affreux bouillonnement » l'enfer se tait et le Ciel s'ouvre à Marguerite. Le chœur des Esprits célestes et le chœur des enfants (deux ou trois cents, réclamait Berlioz !) chantent le pardon sur la suavité des cordes, des harpes, et le bercement de la petite harmonie.

L'unité de cette immense mais hétérogène composition est cependant sauvegardée par le lyrisme qui la dote d'une vie intensément pathétique. On y ajoutera la sûreté d'un sentiment dramatique qui a permis sa mise à la scène, malgré tous les obstacles qui semblaient s'y opposer. On en a même fait un ballet, en dépit de l'auteur qui, revenu de son premier projet, a écrit en toutes lettres :

L'idée de faire danser Faust est bien la plus prodigieuse qui soit jamais entrée dans la tête sans cervelle d'un de ces hommes qui touchent à tout, profanent tout... L'auteur du ballet de Faust me paraît cent fois plus étonnant que le Marquis de Molière occupé à mettre en madrigaux toute l'histoire romaine. »

(*A travers Chants,* Paris 1862, p. 328).

Mais Berlioz n'est plus là pour se défendre...

En conclusion, si l'on admet que la *Damnation de Faust* est d'abord une suite de tableaux on reconnaîtra que la force persuasive, évocatrice de la musique suffit à remplir les vides. Elle fournit le fil conducteur grâce auquel l'intérêt reste soutenu, du premier accord au dernier.

LE TE DEUM

L'idée du *Te Deum*, ou plutôt d'un hymne plus ou moins rattaché à la célébration d'une victoire, se relie au *Requiem* de 1837, sinon même à la *Messe* de 1825. Déjà la *Symphonie funèbre et triomphale* avait recueilli des fragments de ces diverses et juvéniles inspirations. D'autre part Berlioz avait envisagé de chanter les grandes heures de l'épopée napoléonienne dans une Symphonie en sept mouvements. Si la Révolution de 1848 et l'élection de Louis-Napoléon Bonaparte ramenèrent son esprit vers un passé héroïque on aurait tort d'y voir une association d'idées entre les prénoms de l'oncle glorieux et ceux du neveu politicien : on se rappelle qu'il ne voyait en ce dernier que le moyen de mettre fin à cette « farce grotesque et dégoûtante » que lui paraissait être la IIe République. Le sens de la nouvelle œuvre, à la fois religieuse et militaire, devait évoquer la Révolution de 89 plutôt que celle de 48 et de ses séquelles. Un an plus tard il y travaillait de façon aussi suivie que le lui permettaient ses devoirs de critique, les complications familiales et les troubles de la rue, alors constants. Enfin, au début d'octobre 1849, il mettait la dernière main au *Te Deum*.

Son auteur prétendait qu'il était « venu au monde avec les dents, comme Richard III, moins la bosse ». Quoi qu'il en soit il était prêt pour quelque occasion, musicale ou nationale, qui voudrait bien le réclamer. La « naissance » du Prince-Président ne parut pas favorable aux autorités, ni celle de l'Empire, Berlioz, ami de la famille Bertin, étant trop suspect d'orléanisme pour convenir au nouveau maître de la France, pas plus, d'ailleurs, que Delacroix.

Les fastes de l'Exposition Universelle prévue pour 1855 furent peut-être le prétexte à monter enfin le *Te Deum.* La répétition générale publique eut lieu le 28 avril de la même année à Saint-Eustache, la première audition, deux jours plus tard.

L'exécution exige deux chœurs complets, un chœur d'enfants, orgue et orchestre. Une notice du compositeur précise que « l'orchestre et les chœurs doivent être placés à l'extrémité de l'église opposée à celle qu'occupe le grand orgue. Le chœur d'enfants doit être aussi nombreux que possible, isolé des deux autres chœurs et élevé sur une estrade à peu de distance de l'orchestre... » On retrouve ici cette préoccupation de la distribution des forces dans un effet antiphonal, ou plutôt spatial, qui caractérise le Requiem et allait être la grande affaire des compositeurs (et des ingénieurs du son !) un siècle plus tard.

La partition débute avec une fugue magistrale. Les soprani exposent *Te Deum laudamus* à l'unisson des premiers violons. Leur succède un double-chœur à six parties, les voix d'enfants entrant avec le second chœur.

Le N° 2, *Tibi omnes,* adopte la forme hymnique. Les voix des Chérubins et des Séraphins se font d'abord entendre sur le déroulement d'une longue phrase largement étalée aux premiers violons. Le *Sanctus* y joue le rôle de conclusion d'un premier

verset. C'est ensuite une mélopée presque litanique des ténors, suivie de l'épanouissement du *Sanctus,* cette fois soutenu par les grands arpèges des cordes. Même effet avec le *Te per orbem terrarum...* où l'on remarque les étranges syncopes des violons et altos. Le *Sanctus* éclate une fois encore en valeurs longues, clamées jusqu'au fortissimo sur des rythmes de plus en plus accentués. Après un arrêt sur une tonique — qui n'a rien d'une cadence parfaite — l'orgue prélude par quelques accords à la reprise en douceur du motif original confié au quatuor auquel s'ajoute l'harmonie.

Le N° 3, *Proeludium,* ne doit être exécuté qu'en cas de célébration militaire. Uniquement instrumental, il s'ouvre sur le rythme de six tambours et se poursuit sur des entrées canoniques basées sur le premier thème du *Te Deum.* Ces entrées rappellent à J. Tiersot celles de la *Canzona* du XVe Quatuor de Beethoven. (*Berlioziana,* in *Le Ménestrel,* 1905). Puis, *attaca,*

N° 4, la prière du *Dignare.*

Les soprani du premier Chœur proposent d'abord une souple, belle, émouvante mélodie. Quelques modulations enharmoniques amènent une étrange pédale rythmique des basses du double-chœur sur *Dignare, Domine.*

N° 5, *Christe, rex gloriae.*

Ce sont de véritables pyramides sonores que dessinent les voix par des lignes descendantes — *Tu, Christe, tu* — qui rendent d'autant plus spectaculaires leur ascension en fusées sur *Patris sempiternus Filius.* Les entrées du verset *Ad liberandum* sont assurées par des choryphées. Leur dialogue en douceur avec les *tutti* orchestraux met en valeur la reprise du début avec ses

gammes en mouvements contraires. Elle passera par de nombreuses cadences rompues avant d'aboutir à l'ultime cadence parfaite.

Le N° 6, *Te ergo quaesumus,* est confié au ténor solo. Après quelques accords introductifs les cordes font d'abord entendre la mélodie sur les contre-temps des bois. Le ténor la reprend, accompagné par la moitié du quatuor, chargé cette fois des contre-temps. C'est ensuite au tour des bois de chanter dans l'aigu. Une sorte de trio s'établit ainsi, que les soprani interrompent en établissant une pédale de *ré* soutenu, assez bizarrement, par les syncopes des cuivres lourds, tels trombones et cornets à pistons. Cette construction, très élaborée et raffinée, est répétée une seconde fois jusqu'à l'affirmation du mode majeur et l'exaltation du soliste sur *Speravimus in te,* enfin la poétique conclusion du chœur final a *cappella.*

N° 7, *Judex crederis esse venturus.*

L'orgue y prélude depuis un accord de *mi bémol mineur.* le ton de *do,* signifié par l'absence d'armure à la clé, ne s'imposera qu'après avoir effleuré diverses tonalités, au long d'un parcours enharmonique, ou chromatique, assez curieux. Le double-chœur s'appuie sur un orchestre qui n'hésite pas devant un déploiement spectaculaire de notes répétées... Autre effet, non moins saisissant par son côté dramatique, les *non, non confundar* longuement accentués qui évoquent certains passages du *Requiem* de Verdi.

Dans la partie centrale les voix de femmes exposent un motif de caractère modal. L'orchestre le reprend en partie — cinq notes — et l'impose avec obstination sous un duo basses et

soprani. Le tempo primo reprend et l'intensité des basses psalmodiant *Judex crederis* s'accentue. Les répétitions, les supplications, parviennent à une exaltation inouie de tout l'ensemble qui culmine sur une cadence rompue amenant un immense, un formidable unisson des deux chœurs sur la descente de l'orchestre d'une octave et demie. Les enharmonies, l'emploi merveilleux de l'accord de sixte et quarte, l'affirmation du *Non confundar in aeternum,* l'orgue pleins jeux pendant un dernier *Judex crederis,* l'éclat des trompettes, terminent cette œuvre grandiose dans une atmosphère triomphale [1].

On peut, *ad libitum,* y ajouter une

N° 8, *Marche pour la présentation des drapeaux.*

Réservée à l'orchestre elle contient un sax-horn piccolo, instrument peu usité « qui peut être remplacé par une clarinette et un hautbois » (sic !). Elle réclame également douze harpes !

L'harmonie complète des vents exécute une marche en *si bémol,* au rythme carré, dont les césures sont occupées par les fusées des cordes. A la réexposition l'orchestre complet s'adjoint les harpes, chargées d'enrichir l'harmonie de leurs arpèges jusqu'au finale *fortissimo.*

On a vu combien considérable fut le succès du *Te Deum,* autant de la part du public qui emplissait l'église que de la critique, pour une fois unanime.

1. « ... et angoissée », précise Henry Barraud qui y perçoit en outre un certain climat hébraïque. (*Op. cit.,* p. 175.)

L'ENFANCE DU CHRIST

La composition de cette partition se poursuivit de 1850 à 54 de façon bien intermittente. C'est l'époque de la mort d'Harriet Smithson, du remariage avec Marie Recio, des démarches en vue de l'audition du *Requiem,* des séjours à Londres, en Allemagne, sans compter les mille et une obligations qui remplissaient la vie de Berlioz. On sait qu'il avait écrit un fragment de la deuxième partie, *La Fuite en Egypte,* dès 1850, fragment qui fut exécuté à la Société Philharmonique sous le nom imaginaire de Pierre Ducré. D'après le Prof. Barzun l'origine de ses préoccupations bibliques remonterait à ce *Quartetto* (ou *Marche*) *e Coro dei Maggi* qui lui servit d'Envoi de Rome en 1831.

On peut y reconnaître aussi l'influence lointaine de Lesueur, très attaché à l'idée de grandes compositions orchestrales et chorales à l'Eglise, dans le but de magnifier les scènes les plus dramatiques des deux Testaments. Berlioz avait beau traiter « d'antédiluviennes » les théories musicales de son Maître, il le rejoignait pourtant dans leur commun amour de Virgile et de la Bible. Quoi qu'il en soit l'oratorio était une forme alors bien

peu exploitée en France et l'*Enfance du Christ* devait être la première du genre à être jouée à l'étranger.

Cette « Trilogie sacrée », paroles et musique d'Hector Berlioz, op. 25 », est divisée en trois parties :

1° *Le Songe d'Hérode,* « dédié à Mlles Joséphine et Nanci Suat, mes nièces ».

2° *La Fuite en Egypte,* « dédié à M. Ella, directeur de l'Union musicale de Londres ».

3° *L'arrivée à Saïs,* « dédié à l'Académie de Chant et à la Société des Chanteurs de Saint-Paul, de Leipzig ».

Première Partie : LE SONGE D'HÉRODE.

Le *Songe d'Hérode* présente deux tableaux opposant habilement les terreurs du roi des Juifs, les sombres machinations qui se trament dans son palais, à la félicité bienheureuse qui règne dans l'étable de Bethléem,

Après que le récitant, ténor solo, ait annoncé la naissance du Christ, un prélude orchestral introduit l'action. C'est la nuit. Une patrouille de soldats romains parcourt les rues de Jérusalem. Entrées en imitations fuguées sur la lancée d'une quarte, puis d'une sixte. Atmosphère étrange, cependant pleine de vie, où Berlioz évolue avec une maîtrise contrapuntique souveraine. Le dialogue des deux centurions y met une note d'humanité, de verdeur populaire fréquente chez le compositeur et que lui inspirait son admiration de l'œuvre de Shakespeare. On pourrait aussi rapprocher ce dialogue de la scène des deux soldats au Ier acte du *Couronnement de Poppée,* de Monteverdi, musicien dont Berlioz ne paraît pas avoir eu grande connaissance !

Il est curieux de constater qu'un maître de l'écriture poly-

phonique tel que Dukas ne trouve dans cette scène saisissante qu'un « pittoresque manqué et d'une musicalité douteuse... un épisode assez enfantin ». (Dukas, op. cit. p. 80). Le reste de son article (datant de 1892) est, heureusement d'une tout autre encre. Ainsi, il trouve « superbe » l'air où le roi exprime l'angoisse de ses nuits. Construit sur un motif assez bref il débute par un récit en dorien (mode de *mi*) et se poursuit dans une ambiance modale qui s'appuie sur une écriture mi-harmonique, mi-contrepointique. Quelques mesures d'orchestre seul où s'agite une clarinette éperdue, traduisent l'insomnie traversée des visions de l'Enfant-Dieu qui poursuivent le tétrarque. Il interroge les devins. La couleur orchestrale s'assombrit encore. Des contrebasses rampantes, un cor bouché, préparent à un mystère redoutable.

Les augures procèdent à une conjuration qui s'apparente à une danse de Derviches tourneurs. Basée sur une mesure à sept temps (que Berlioz avait déjà utilisée dans Benvenuto), le retour irrégulier des premiers temps, le chromatisme des cordes sur lesquelles nasillent le hautbois ou le cor anglais, l'ostinato rituel des cordes graves suscitent une impression de magie orientale. La scène se termine sur une agitation orchestrale fébrile, dominée par le rugissement des trombones. Le furieux crescendo du chœur des devins fait présager l'affreux massacre des enfants.

En grand contraste, la scène suivante :

L'Etable de Bethléem,

présente un charmant tableau pastoral esquissé par les bois et les violons à 6/8. La Vierge chante un air très doux, très simple, que l'on pourrait comparer à un vieux Noël. Dans la *Revue Musicale* (N° spécial 233), M. Léon Guichard y trouve

un rapport avec un Noël provençal de Nicolas Saboly, maître de Chapelle à Saint-Pierre d'Avignon au XVII[e] siècle, que Berlioz aurait pu connaître par d'Ortigue.

Bientôt Joseph joint sa voix à celle de Marie, puis un chœur d'Anges invisibles, accompagné par un « Orgue melodium ou philharmonica », enjoint à la Sainte-Famille l'ordre de fuir en Egypte. Le chœur doit être caché derrière un rideau, nouvel effet d'opposition spatiale, et c'est à ce propos que Berlioz avait utilisé la récente invention d'un métronome électrique dont il était très fier.

Deuxième Partie : LA FUITE EN EGYPTE.

Nous retrouvons ici la fameuse scène attribuée au soi-disant Pierre Ducré. Une courte ouverture fuguée en fa dièze mineur sans sensible rappelle un fragment de la marche initiale. Elle souligne cette fois l'arrivée des Bergers. Dans une partition corrigée au temps de Berlioz (sans doute sous sa direction) il est plusieurs fois souligné « mi bécarre, et non dièze ». Avis aux correcteurs, ou aux lecteurs ignorants ! Impression bucolique et tendre, charmant et fin développement du sujet. Les bergers chantent un chœur d'adieu. Plus tard, pendant le *Repos de la Sainte-Famille* des instruments rustiques — hautbois très en évidence, au dessus de la flûte — accompagneront le célèbre récit du ténor évoquant la halte paisible, sorte de complainte aux curieuses équivoques tonales (entre *la mineur* et *ut*). On songe ici aux miniatures d'un missel primitif.

Troisième Partie : L'ARRIVÉE A SAIS.

Cette fois le récitant raconte les fatigues de la marche parmi les sables du désert. Les bois reprennent le sujet de la fugue des



Un concert de Berlioz en 1846, par Geiger.

(Bibl. de l'Opéra. Phot. Giraudon)



(Phot. Roger-Viollet)

Bergers. Berlioz en modifie le rythme primitif (4 temps) et augmente les durées. Les voyageurs demandent l'hospitalité aux habitants qui les repoussent. Leur inquiétude tourne à l'angoisse que traduisent la complainte de Marie, la diction essoufflée de Joseph, soulignées par les rythmes décalés, haletants, de l'accompagnement. Une impression de « mistère » moyenâgeux se dégage de la scène.

Mais au bruit de chaque porte qui se ferme s'ajoutent des imprécations de plus en plus menaçantes. Enfin, un Père de famille, ismaëlite, accueille les fugitifs. Ses serviteurs s'affairent sur une triple fugue dont les effets instrumentaux, les superpositions rythmiques si familières au compositeur suggèrent l'agitation de toute la maisonnée. On nourrit les voyageurs, on les distrait aussi. Trois jeunes gens exécutent un trio pour deux flûtes et harpe d'où se dégage un chant expressif, aux lignes toutes simples, d'une modalité à laquelle Berlioz tient particulièrement puisque cette fois encore il souligne *mi naturel et non bémol,* même au prix d'une fausse relation. Peut-être, à la réflexion, ce trio vient-il en inutile surimpression mais il est si charmant, traité avec tant de délicatesse, qu'il serait dommage qu'il n'eût pas été écrit.

Un silence. De longues tenues évoquent le repos. Alors s'élève la voix du récitant. Elle annonce le drame du Calvaire et termine par une émouvante prière. Le chœur la reprend, *a cappella* cette fois. Les montées canoniques des quatre voix auxquelles se joint le soliste parviennent à une grandeur, mais aussi à une sérénité biblique qui culmine dans la conclusion d'un imposant *Amen.*

BÉATRICE ET BÉNÉDICT

Pour se distraire des tribulations que lui occasionnaient *Les Troyens,* Berlioz consacra une partie des années 1860-61 à la composition de son opéra-comique *Béatrice et Bénédict* qui devait être sa dernière œuvre.

On se rappelle qu'elle lui avait été commandée par l'impresario Bénazet, directeur du Casino de Baden-Baden, en vue de l'inauguration du nouveau théâtre qu'il avait fait construire. Cette manifestation eut lieu en grande pompe le 9 août 1862 devant une assistance où l'on comptait de nombreux Français, compositeurs, écrivains, journalistes. Parmi les critiques allemands seul celui de la *Neue Zeitschrift für Musik* était présent, les autres s'étant abstenus en raison de la querelle Berlioz-Wagner, alors à son plus haut point d'effervescence.

La profonde admiration que le musicien avait vouée à son dieu Shakespeare le porta à choisir une comédie de ce dernier pour en faire le sujet de son nouvel ouvrage. Depuis longtemps d'ailleurs (dès 1833, au beau milieu de ses amours tumultueuses avec Harriet Smithson) il avait jeté son dévolu sur *Much ado*

about nothing, Beaucoup de bruit pour rien dont il voulait faire un opéra « fort gai » !

Prudemment, il commença par en modifier le titre puis, établissant lui-même le livret, il conserva à peu près les personnages de Shakespeare, donnant néanmoins la première place aux deux héros auxquels s'oppose le couple plus sage de Hero et Claudio.

On connaît le sujet de cette charmante fantaisie dont Shakespeare a trouvé le point de départ dans l'Arioste. Dans un imaginaire royaume de Sicile, deux jeunes gens promis l'un à l'autre, Béatrice et Bénédict, font profession de se détester, par simple esprit de contradiction — ou de complexes, dirait-on aujourd'hui ! — et échangent force taquineries et réparties peu amènes. Dans le fond ils s'adorent et l'exemple du bonheur de leurs parents et amis Hero et Claudio, les artifices, les pièges tendus par les uns et les autres, les engagent à abandonner peu à peu leur attitude anormale au bénéfice de sentiments plus tendres.

Berlioz a ajouté un personnage de son crû, le Maître de Chapelle Somarone, dans lequel on reconnait la caricature fortement poussée de son ex-ennemi et pseudo-ami Fétis, sans compter celle du compositeur Spontini, célèbre par son incommensurable vanité. Nouveau prétexte pour Berlioz à fustiger les impénitents fabricants de fugues en en écrivant une, soi-disant grotesque, en réalité fort bien venue et où sa science contrapuntique se traduit à nouveau de manière éclatante.

Une charmante ouverture — avec le duo féminin, seuls fragments de l'œuvre qui soient connus des auditeurs de concerts — est bâtie sur deux motifs extraits de l'opéra. Le premier, expressif et tendre, est emprunté au rôle de Béatrice, le second,

au joyeux épilogue, sorte de scherzo badin, chanté par les deux ex-ennemis transformés en nouveaux mariés. Pour mieux marquer la victoire de l'amour la coda reprend le thème expressif du début en le couronnant des fragments du second motif..

Le premier acte se passe dans le parc du gouverneur de Messine où le peuple se réjouit du retour des armées triomphantes. On chante, on danse aux accents d'une jolie Sicilienne, la danse nationale. Les bois — la petite flûte particulièrement — en marquent fortement le rythme tandis que les premiers violons déroulent le fil d'une mélodie continue, aux inflexions modulantes aussi capricieuses qu'inattendues. Entre temps les récits du gouverneur Leonato et des officiers victorieux nous mettent au fait du caractère des uns et des autres : à côté des amoureux déclarés Hero et Claudio, un couple récalcitrant au mariage, Béatrice et Bénédict, chacun pourvu de son air, de son duo, le tout fertile en oppositions — tension, détente — suivant les lois de l'opéra-comique du temps, dont Berlioz s'est copieusement moqué dans ses écrits. A cela on répondra que le texte ne vaut que par la musique qu'y met le compositeur et il va sans dire que celle de Berlioz dépasse de très loin les misérables productions des Clapissons et autres Adams. Il en donne immédiatement une nouvelle preuve avec l'air de Hero, toute à la joie de revoir son fiancé, joie qu'elle traduit par un expressif *largo,* traversé d'allusions aux périls courus par celui-ci pendant la guerre. Air assez long qui offrirait à qui en aurait le temps une étude suggestive des différents tours de bâton par quoi Berlioz se tire de pièges harmoniques fort scabreux. Il se termine par une longue cadence vocalisée, sans doute pour satisfaire la créatrice du rôle.

Suit le duo des « amants bizarres », chef d'œuvre de persiflage

où excellait précisément ce styliste éblouissant. Sur un accompagnement léger, bien que très orné, ce ne sont que fines réparties en un débit rapide, staccato et mordant, trilles, petites notes. Réussite qu'égale, pour ne dire dépasse, le trio qui survient après une scène parlée. Il réunit Don Pedro et Claudio — respectivement basse et baryton — qui vantent à Bénédict — ténor — les délices du mariage. Celui-ci rétorque en leur servant le contraire de leurs arguments, les premiers parlant fidélité, l'autre répondant fragilité, etc. Le tout sur un rythme bondissant, à la manière des joueurs qui se renvoient le volant. Bénédict jure de ne pas se laisser prendre à la laisse et consent, s'il échoue, à ce que ses amis promènent une affiche où on lira : « Ici l'on voit Bénédict, l'homme marié ».

Cependant le moment des noces de Hero et Claudio s'approchant, le Maître de Chapelle Somarone fait répéter un Epithalame de sa composition où les choristes chantent jusqu'à satiété cet excellent conseil :

« Mourez, tendres époux que le bonheur enivre !
Pourquoi survivre à des instants si doux ? »

C'est naturellement une fugue et fort savante, avons-nous dit, avec sujet et contre-sujet, chargée d'avertir les jeunes mariés de « la fuite du temps ». (Fuga = fugare, fuir).

Somarone y ajoute sur l'heure une ritournelle ridicule de hautbois et réclame son bâton n° 37, réservé aux occasions solennelles. Cet intermède grotesque reproduirait, paraît-il les manies de Spontini.

Après un air « en rondo » de Bénédict que commente l'orchestre par les sautillés, les piqués des cordes, l'acte se termine avec le fameux duo entre Hero et Ursula, sa confidente, perle de l'ouvrage, page parmi les plus belles non seulement de

Berlioz mais de toute la musique. C'est la nuit. « La lune se lève et éclaire la scène de ses rayons qui se reflètent dans l'eau ». Musique ravissante, autant par l'union presque constante des deux voix féminines que par l'agencement serré des violons et altos sur les pizzi des cordes graves et les piqués du hautbois, suggérant çà et là des insectes invisibles. Un chromatisme finement réparti souligne le sentiment attendri, charmeur, un peu mélancolique bien qu'exalté, qu'expriment les voix traitées principalement dans le medium, sinon le grave.

L'entr'acte ramène la Sicilienne. Et voici, en grand contraste, une scène bachique dont les échos parviennent de la coulisse, suivant ce procédé d'effet d'espace, si cher à Berlioz. Somarone et le chœur des buveurs (chœur d'hommes à cinq parties) y mènent grand tapage sur des rimes de ce genre :

« Le vin de Syracuse Accuse... »

fortement rythmées par les guitares, tambours de basque, verres frappés sur la table, trompettes. Le tout devenant une étourdissante mêlée d'ivrognes, entraînés par le jeu endiablé des guitares.

Mais, nouveau contraste, la scène se vide et Béatrice apparaît. Elle aussi a son grand air dont les cordes ont donné la primeur dans l'Ouverture. C'est là encore une page d'une exceptionnelle qualité. La phrase, tantôt d'une amplitude où l'on reconnaît l'influence de Gluck, tantôt agitée, haletante, peint à merveille l'indécision qui règne dans le cœur de la jeune fille. La basse harmonique, malaisée à admettre à première vue, gauche, loin du genre « bonne basse », est cependant si bien appropriée à la ligne mélodique, elle traduit si heureusement les sentiments indécis de l'héroïne, qu'il serait impossible d'en imaginer une autre.

Bientôt ses amies la rejoignent. Après le duo voici un trio féminin faisant pendant au trio du premier acte entre les trois hommes et que Berlioz ajouta après la première représentation de Baden-Baden. Là aussi Béatrice prétend refuser l'esclavage. Toute une scène de quiproquos s'ensuit où la sûreté instrumentale de Berlioz s'en donne à cœur joie de fines, spirituelles réparties. Béatrice se trahit. Un éclat de rire lui répond : on devine qu'elle va céder. D'ailleurs il est temps d'en finir. Un chœur — voix de femmes et ténors — accompagné seulement par les guitares se devine au loin. Il prélude poétiquement à la Marche nuptiale qui réunit tous les personnages. D'abord harmonique le chant d'hyménée se transforme en un double-chœur d'un caractère large et religieux. Mais un baiser a scellé l'accord des deux héros de l'histoire. Avant de se joindre au cortège ils entament un duettino où l'on retrouve les légers triolets des violons, les rythmes rapides entendus dans l'ouverture. Ces recherches subtiles d'écriture commentent avec bonheur les paroles des amoureux qui concluent ce délicieux ouvrage :

« L'amour est une flamme, un feu follet. »

Cette œuvre lyrique, la dernière de son auteur, acclamée en Allemagne, inconnue en France où elle devrait pourtant être au répertoire de l'Opéra-Comique, est un parfait exemple des préoccupations dramatiques de Berlioz. Cette discontinuité des scènes qu'on lui a tant reprochée — et qu'on lui reproche toujours dans son propre pays — est, d'après lui, atténuée, supprimée par la musique chargée à la fois d'opérer la liaison entre les situations scéniques et de les commenter en les élevant, en les idéalisant par la pureté de son expression. « Contrairement à Wagner qui veut prouver que la musique ne peut exprimer le

drame sans être liée à la parole, ni être associée à une action si celle-ci n'est pas mise en scène, Berlioz fait tous ses efforts pour rendre la musique complètement et dramaticalement indépendante de ses associés, plutôt que de la lier à une phrase ou une attitude qui, en elles, n'auraient rien de musical. D'où l'approfondissement de l'expression mélodique, harmonique, rythmique, orchestrale » [1]. Avec Berlioz la musique est toute imagination, symbolisme. Elle ne peut en aucun cas devenir réaliste.

Malheureusement une telle manière ne convient pas au caractère français qui exige le développement logique d'une situation donnée et des personnages aux réactions normales.

En fait de réalisme il est amusant de rappeler sa réponse à quelqu'un qui lui demandait où et quand lui était venue l'inspiration du Nocturne : « Lors d'une séance de l'Institut, pendant le discours d'un de mes collègues », rétorqua-t-il :

La critique n'a pas retrouvé, dans les assez longues scènes parlées de *Béatrice et Bénédict,* l'esprit étincelant dont Berlioz fait preuve dans ses écrits. Pour tout dire on a jugé assez plat le style de ces diverses scènes [2]. A cela Berlioz répondait qu'il avait copié ses dialogues « presque en entier dans Shakespeare [3]. En réalité il n'avait pas « copié » mais traduit, ce qui n'est pas tout-à-fait pareil, traduction qu'admire totalement le Prof. Barzun, soit dit en passant [4]. Il n'empêche que quelques coupures amélioreraient beaucoup l'ensemble et enlèveraient tout prétexte

1. D'après Prof. Barzun, *op. cit.,* p. 188.
2. Critique reprise par M. H. Barraud, *op. cit.,* p. 238.
3. *Mémoires,* vol. II, p. 387.
4. *Berlioz and his century,* p. 369.

à ne pas monter une œuvre qui enrichit à ce point la musique française.

Quoi qu'il en soit l'échec de Berlioz au théâtre provient, entre autres raisons, de l'incompatibilité de sa conception lyrico-dramatique avec celle du public d'alors. Son œuvre la plus importante, la plus grandiose, l'œuvre de sa vie en apportera la preuve.

LES TROYENS

Puisqu'il est dit qu'on revient toujours à ses premières amours, l'impression profonde qu'éprouva Berlioz enfant à la lecture de l'*Enéide* ne devait pas l'abandonner mais bien le poursuivre au long de sa vie et resurgir avec force vers la fin de sa carrière. Elle se matérialisera dans un immense drame lyrique peuplé des héros virgiliens. La forte éducation qu'il devait à son père avait fait de Berlioz un excellent latiniste qui, malgré sa jeunesse, ou à cause d'elle, ressentait davantage qu'un autre écolier les malheurs et les amours dont le souvenir avait résisté à l'oubli. Ajoutons qu'à l'époque il « connaissait déjà cette cruelle passion » si l'on en croit ses Mémoires, étant follement amoureux de l'Estelle aux brodequins roses. Enfin on n'était pas éloigné du temps où peintres et littérateurs s'inspiraient parallèlement, et des grands faits de l'antiquité, et de ceux du jour. Bref, avec ou sans l'ordre de la princesse Wittgenstein, tout laisse à penser qu'il se serait un jour ou l'autre attaqué à l'*Eneide*.

Ce sont les livres II et IV sur lesquels Berlioz bâtit les cinq actes de son livret, livret dont il était assez satisfait du seul point de vue littéraire puisqu'il en fit la lecture dans de nombreux

salons. Et livret qui répondait en outre à ses préoccupations musicales telles qu'elles ont été exposées plus haut : ne mettre en scène que les actions dramatiques principales, la musique ne devant que les situer, en éclairer les conséquences, les relier en remplissant les vides. N'est-ce pas dans le même esprit que Debussy a conçu *Pelléas*, Dukas, *Ariane et Barbe-Bleue*, Alban Berg, *Wozzeck* ? Bien d'autres exemples pourraient être cités.

DIVO VIRGILIO, telle est la dédicace que Berlioz a inscrite au fronton de sa partition.

Au lever du rideau la scène représente le camp abandonné des Grecs. Le peuple troyen se répand joyeusement dans la plaine. Soldats, citoyens, femmes et enfants s'interpellent au long d'un chœur en entrées en imitations, particulièrement berliozien.

> « Quel bonheur de respirer l'air pur des champs
> Après dix ans passés dans nos murailles
> Que le cri des batailles ne va plus déchirer »

Des dialogues populaires à la manière shakespearienne s'établissent entre soldats et gens du peuple.

> « Savez-vous quelle tente en ce lieu même s'élevait ?
> Non ! dites-le, c'était ?
> Celle d'Achille... »

Trois bergers jouent de la « double-flûte antique », nous apprend le texte qui ajoute : « elles peuvent être remplacées par trois hautbois qui jouent derrière la toile ». Une femme paraît, Cassandre, au visage assombri par l'inquiétude. Elle médite :

> « Les Grecs ont disparu ! Mais quel destin fatal
> Cache de ce départ l'étrange promptitude ?

Tout vient justifier ma sombre inquiétude...
J'ai vu l'ombre d'Hector parcourir nos remparts »...

Le récit — Adagio — oscille entre les tonalités de *mi bémol* et d'*ut mineur.* L'étrange couleur des flûtes et des hautbois à l'unisson dans le grave, tout l'orchestre coupé de groupes rapides, avec des oppositions violentes de nuances, des contretemps haletants, traduisent l'agitation fébrile dont la jeune fille est la proie :

« Malheur ! Dans la folie et l'ivresse plongée
La foule sort des murs, et Priam la conduit. »

L'air qui suit — Andante — est empreint d'une grande tristesse que souligne une très belle et expressive phrase des cordes reprise aux bois. L'orchestre la hache de ses accents heurtés, au rappel des désastres entrevus. Mais Chorèbe, fiancé de Cassandre (Berlioz donne à ce personnage une place de premier plan dans un souci théâtral) vient la chercher et essaie de l'entraîner vers la fête qui se prépare. Sa tendresse s'exprime dans une cavatine où la voix s'unit à la flûte. Cassandre l'interrompt. Ses visions effrayantes s'exhalent en amples phrases où l'influence de Gluck est perceptible. L'emploi de quartes diminuées dans la ligne mélodique, les intervalles de plus en plus étirés, le commentaire syncopé de l'orchestre soulignent la hantise du désastre et s'opposent au ravissant passage où Chorèbe chante la douceur du soir. Mais Cassandre reprend :

« Tout s'écroule
Tout nage sur un fleuve de sang. »

Elle supplie Chorèbe de fuir. Il refuse :

« Moi ! partir, te quitter ! Quand le plus saint des nœuds... »

Elle l'interrompt :

« C'est le temps de mourir et non pas d'être heureux »

Noble réplique de tragédie !

Les supplications de l'un et de l'autre se poursuivent, doublées par le basson et le hautbois, reprises par l'orchestre complet jusqu'à un grand tutti final. Il commente l'acceptation de Cassandre :

> « Reste ! la mort jalouse
> Prépare notre lit nuptial pour demain... »

où une quarte augmentée produit une sorte de râle qui clôt ce magnifique duo. La scène suivante marque le début du second acte de *La Prise de Troie,* première partie remaniée des *Troyens.*

Un chœur lointain se rapproche peu à peu depuis le fond du théâtre. Les Troyens invoquent et remercient les « Dieux protecteurs de la Ville » en un hymne bâti sur des arpèges ascendants en *do,* descendants en *fa mineur.* L'orchestre martelé à quatre temps le soutient. La foule s'apprête à introduire dans la ville un immense cheval de bois que les Grecs ont abandonné, et l'offrir à Minerve.

Ce chœur annonce une de ces scènes grandioses dont Berlioz a le secret. Différentes entrées se succèdent : Enée et les soldats, Ascagne, Hécube et les princesses, Priam et les prêtres. En leur honneur des lutteurs miment un « Combat de Ceste » où intervient un rythme à 3/8 avec quatre doubles croches au 1er temps, favorable aux sauts des guerriers brandissant leur lance, puis un passage intermédiaire à 5/8 suivi du retour au 3/8 avec un motif aux basses rythmé tous les deux temps. Curieux fragment, au caractère bien audacieux pour l'époque.

Les jeux sont interrompus par l'entrée d'Andromaque tenant par la main son fils Astyanax. La scène, muette, est une des plus émouvantes que conçut Berlioz dans sa noble simplicité. La reine s'avance aux sons à la fois doux et pathétiques de la clarinette ; elle dépose son offrande sur le tombeau d'Hector. Le chromatisme étrange de l'instrument solo souligne l'intensité de son émotion qui reste tout intérieure.

« Hélas ! garde tes pleurs, Veuve d'Hector...
A de prochains malheurs. Tu dois bien des larmes amères...

commente Cassandre.

Les cuivres interviennent au moment de la bénédiction de Priam et d'Hécube ; le chœur s'associe à la scène par quelques paroles qui doivent être plus soupirées que chantées. Une impression de silence respecteux, à peine interrompu par la prière, prédomine. A ce propos on ne peut que déplorer l'intervention combien choquante d'une Andromaque et d'un Astyanax dansant et prenant des poses, lors de la dernière reprise à l'Opéra de Paris de ce que l'on a trouvé bon d'intituler *Les Troyens.*

Enée accourt. En un récit agité il raconte la mort de Laocoon : ayant frappé de son javelot le cheval de bois, de monstrueux serpents l'ont dévoré en punition de son sacrilège. Peu d'orchestre d'abord, sauf quelques touches rapides sous les trémolos des cordes. Un octuor de solistes auxquels s'ajoutent les chœurs parvient à un ensemble de plus en plus grandiose qui trahit l'inquiétude, l'effroi du peuple. Les interjections se succèdent, merveilleusement réglées.

« Châtiment effroyable ! Mystérieuse horreur ! »

Un immense crescendo monte rapidement jusqu'à un for-

tissimo qui éclate comme un sforzando et s'éteint subitement sur un geste d'Enée.

Priam donne l'ordre d'introduire le cheval dans la ville. La scène prend fin sur un hymne canonnique destiné à apaiser Pallas et que chantent solistes et chœurs, interrompus par les lamentations de Cassandre.

Pendant que la foule obéit à Priam, celle-ci reste seule. Son égarement se traduit par un long et dramatique monologue :

« Non, je ne verrai pas la déplorable fête ».

Sur le rythme obstiné des violons et altos en contre-temps avec les basses s'inscrit un solo de clarinette en rythme contraire à la déclamation. Cassandre pleure la gloire enfuie de sa patrie. Ses accents douloureux descendent chromatiquement vers le grave par de belles et insistantes appogiatures. Un silence. Tout d'un coup des trompettes sonnent dans le lointain. C'est l'occasion pour Berlioz de se lancer dans un de ces effets « stéréophoniques » qu'il affectionne particulièrement. Trois orchestres de cuivres, plus les hautbois, « six ou huit harpes » et cymbales sont placés à différents points derrière la scène [1]. Une armée s'avance sur le rythme volontairement lourd et pompeux d'une marche. Les trompettes y tiennent un rôle triomphal. Les chœurs sacrés d'Illion chantent un hymne à Minerve :

« Du roi des Dieux ô fille aimée
Du casque et de la lance armée
Entends nos voix, vierge sublime... »

Leurs voix sont distribuées parmi les trois orchestres.

1. Berlioz signale à ce propos la nécessité d'un « métronome électrique à trois fils » qui permet au chef d'orchestre de régler les effets de lointain.

On remarque dans le motif de la Marche (en *si bémol*) le court passage en *ut mineur* coupé de façon étrange et imprévue par une cadence rompue en *la bémol*.

Les chœurs se rapprochent peu à peu. La musique fuse de tous côtés, l'effet d'espace est saisissant. Finalement l'ensemble des chœurs entre en scène et se sépare sous prétexte de laisser passer le cheval dont seule l'ombre doit s'apercevoir [1]. Le cortège s'éloigne, la marche se perd au loin. Cassandre reste seule. Elle prophétise une dernière fois :

« Sœur d'Hector, va mourir sous les débris de Troie. »

Le rideau tombe.

Au second acte (le troisième dans le remaniement ultérieur) nous sommes dans le palais d'Enée. Un appartement qu'éclaire à peine une lampe. Le prince, à demi armé, dort sur un lit. Rumeurs de combats éloignés.

L'ombre d'Hector s'avance à pas lents sur le rythme de l'orchestre :

« Ah ! fuis, fils de Vénus, l'ennemi tient nos murs.
De son faîte élevé Troie entière s'écroule ».

Enée se réveille brusquement et entend l'ordre d'Hector lui intimant d'aller fonder un empire en Italie. Le spectre disparaît.

Entrent successivement Panthée, Ascagne, Chorèbe. Ils décrivent la bataille en un récit soutenu par l'agitation orchestrale, le mugissement des cuivres, les contretemps et les trémolos des cordes. Enée se met à leur tête :

« Prêts à mourir, tentons de nous défendre

1. Et non un immense et grotesque cheval de carnaval, tel qu'on l'a vu récemment sur la scène de l'Opéra.

Le salut des vaincus est de n'en plus attendre ;
Mars, Erynnis, conduisez-nous. »

Un IIe tableau découvre une grande salle où Polyxène, fille de Priam, et des femmes troyennes se sont réfugiées. Elles se prosternent devant l'autel de Vesta. Leurs lamentations s'expriment sur une étrange gamme défective : *sol, la bémol, si bémol, do, ré bémol* qui monte et revient sur elle-même par des retards successifs jusqu'à l'accord de *la bémol.* Elles chantent ensuite un très beau chœur construit sur un modal descendant de *fa.*

Cassandre survient. *Tempo di marcia mesuré.* Le rythme des violons se durcit sous le motif scandé par les bois. Elle annonce qu'Enée a pu fuir avec ses compagnons mais que Chorèbe, son fiancé, est mort. Elle s'apprête à le suivre et exhorte ses compagnes à l'imiter plutôt que de tomber entre les mains des Grecs. Les rythmes opposés des cordes en gammes rapides, les touches violentes des bois trahissent le désarroi des femmes. Quelques-unes refusent de mourir. On les chasse avec mépris. Les autres saisissent des lyres et chantent un hymne dans un sentiment de grande exaltation :

« ... Ouvre-nous, noir Pluton,
Les portes du Tenare... »

Cassandre se frappe et tend le poignard à Polyxène :

« Tiens ! la douleur n'est rien

Toutes l'imitent.

L'orchestre se calme sur une longue suite de septièmes diminuées descendantes, puis reprend fortissimo. Les Grecs envahissent le palais en flammes. Rideau.

LES TROYENS A CARTHAGE

Les nombreuses mutilations auxquelles dut se résoudre le malheureux musicien pour voir enfin à la scène une partie de son œuvre rendent vaine la comparaison entre le plan original et la seconde partie de celui-ci, divisée en cinq actes. La vision de Carthage heureuse sous le gouvernement de Didon devait primitivement suivre sans intermède instrumental les scènes d'horreur de la chute de Troie. Celles-ci étant supprimées et afin de rappeler au public — plus ou moins oublieux ou ignorant de l'*Enéide* — les événements précédant l'arrivée des Troyens chez Didon, Berlioz écrivit un Lamento en guise de Prélude à la nouvelle version. Il est basé sur la très belle phrase qui termine le duo Cassandre-Chorèbe au 1er acte de l'original. Après quelques accords majestueux en tutti le thème est exposé en un large unisson des bois et des cuivres sur une souple ligne contrapuntique des premiers violons.

La profonde impression de ce début est malheureusement atténuée par la scène suivante. Un rapsode s'avançait, une lyre à la main devant une toile de fond représentant Troie en flammes, et racontait les principaux épisodes de la tragédie

tandis qu'un chœur invisible lui donnait la réplique et que l'orchestre coupait son récit par des fragments symphoniques, le tout inspiré de la Marche troyenne et du finale triomphal du 1er acte original.

Une note de Berlioz précise une autre disposition « si l'on ne peut ou ne *veut pas* [1] que (cette mise en scène) soit possible ». Une autre note rappelle que « dans le cas où l'on représenterait dans la même soirée l'ouvrage entier des *Troyens* — *La Prise de Troie* suivie des *Troyens à Carthage* — ce prologue devrait être supprimé ».

Cette note a été biffée dans le manuscrit autographe [2]. Peut-être le pauvre homme prévoyait-il qu'un siècle après la première représentation d'*une partie* de son œuvre celle-ci n'aurait pas encore intégralement vu le jour...

Au lever du rideau on assiste à une sorte de fête nationale où Combarieu voit « une scène dans le goût des solennités de la Révolution » [3] mais qui tient surtout d'une distribution de Prix. Un chœur et un « demi-chœur » en opposition entonnent un chant national : « Gloire à Didon » sur un arpège de *sol.* La reine, du haut d'un trône entouré de trophées pacifiques, répond par un récit suivi d'un air à l'allure assez virile où elle adjure son peuple de redoubler d'efforts devant les menaces des Numides et de leur chef Iarbas dont elle a refusé les propositions matrimoniales. Elle reçoit ensuite l'hommage des corporations. Les *Constructeurs* défilent sur un rythme de notes pointées, d'une franche tonalité ; les *Matelots,* sur de rapides

1. Souligné par Berlioz.
2. Maintenant à la Bibliothèque Nationale, nouveau Département de la Musique.
3. Combarieu : *Histoire de la Musique,* Paris, 1939.

syncopes confiées aux cordes graves. Viennent enfin les *Laboureurs* dont le motif à 6/8 suggère une Pastorale. La foule en s'écoulant reprend son chant national.

Restée seule avec sa sœur Anna, la Reine se livre aux confidences :

« Une étrange tristesse saus cause, tu le sais,
Vient parfois m'accabler...
Je sens transir mon sein qu'un ennui vague oppresse... »

Anna l'interrompt plusieurs fois :

« Vous aimerez, ma sœur... »

Mais Didon veut rester fidèle au souvenir de son époux Sichée.

L'inspiration de Berlioz s'élève ici bien au-dessus de la scène précédente. Le léger et fort joli accompagnement des cordes tourne sur lui-même sans que jamais son chromatisme se reproduise exactement. Son *ostinato* un peu haletant et anxieux sur les quartes augmentées des basses traduit l'état d'âme de Didon. L'alternance des deux voix, leur union à la tierce, les syllabes partagées sur des doubles croches, annoncent le duo, également pour soprano et contralto, que le Maître écrira plus tard pour *Béatrice et Bénédict.*

Mais on annonce qu'une flotte inconnue, échappée à un naufrage, demande asile. Didon accepte de l'accueillir :

« Echappée sur les mers ne fus-je pas aussi
De rivage en rivage
Emportée au sein de l'orage ? »

Romance du souvenir et du regret.

Mais à l'orchestre les contre-temps, l'agitation des altos et des seconds violons la trahissent :

« J'éprouve une soudaine et vive impatience
De les voir
Et je crains en secret leur présence ».

On entend au loin la Marche troyenne « dans un mode triste », nous dit l'auteur, exposé par les cuivres, en *si bémol mineur*. Les autres motifs de la Marche sont repris successivement par les bois dans des tonalités voisines. Des tenues de cors assombrissent encore le tableau. Les cuivres enfin contrepointent le thème, confié cette fois aux cordes privées des violons.

Les Troyens font leur entrée, Enée se cachant sous un déguisement. Il charge son fils Ascagne de demander asile « pour un peuple errant et malheureux ».

La reine les accueille et accepte leurs présents. A ce moment Narbal, un de ses officiers, accourt et annonce une attaque du farouche Iarbas à la tête de ses Numides. Enée se fait alors connaître et excite les Troyens au combat.

Grand branle-bas que Berlioz dirige avec sa maîtrise habituelle en pareil cas. Enée, Panthée, les huit chefs troyens se joignent à Narbal et au chœur des Tyriens dans un ensemble grandiose dominé par les voix de femme : Ascagne (travesti), Didon et Anna. Enée l'interrompt pour faire ses adieux à son fils qu'il confie à la Reine. Large et émouvante expression :

« D'autres t'enseigneront, enfant, l'art d'être heureux.
Je ne t'apprendrai, moi, que la vertu guerrière .»

On remarque dans ce dernier vers les intervalles descendants de la ligne vocale qui vont jusqu'à une septième majeure. Le rideau tombe.

Deuxième tableau (scène VIII) : CHASSE ROYALE ET ORAGE.

Ici Berlioz confie à la symphonie et à la chorégraphie le soin de commenter les événements qu'il a lui-même notés dans sa partition. Enée est revenu vainqueur. En son honneur on organise une chasse. La scène représente un paysage sylvestre avec grotte, ruisseau, bassin naturel bordé de joncs et de roseaux au travers desquels des nymphes paraissent et disparaissent. Des flûtes légères, un piccolo chantent sur le trémolo des cordes. Un cor sonne dans le lointain sur une gamme défective descendante rythmée à 6/8. Effet balancé de barcarolle, des plus poétiques, non dénué d'un certain caractère oriental. Des chasseurs traversent le théâtre en courant. Les doubles croches des cordes s'accélèrent. L'appel des trombones, la réponse des cors qui se rapprochent, le chromatisme insistant des bois, les trémolos de plus en plus agités suggèrent une menace d'orage. Le ciel s'obscurcit, la pluie tombe (sautillé des cordes). L'orage éclate enfin dans un grand déploiement orchestral. Didon et Enée paraissent enlacés. Ils cherchent un abri dans la grotte...

Alors les nymphes réapparaissent, cheveux épars, poussant des cris désordonnés, a — o, à travers desquels on distingue les mots : « *Italie, Italie* ». Rappel du devoir ! Des faunes, des satyres se livrent à une danse grotesque, prétexte à superpositions rythmiques. Des chutes d'eau se forment « et mêlent leur bruit au fracas de la tempête ». La foudre tombe sur un arbre et l'embrase.

Peu à peu les éléments se calment, les flûtes chantent une tendre mélodie où, malgré la déformation rythmique, on reconnaît les linéaments de la célèbre chanson provençale de *Magali*. On rappellera à ce propos que la première de

Mireille est de 1864 [1]. Les hautbois la reprennent. Le motif du cor résonne une fois encore. Le beau temps revient (trilles, traits légers des bois), les naïades s'en réjouissent. Inutile de dire que cette mise en scène a été presque entièrement supprimée aux représentations. Après avoir déjà admis d'importantes coupures concernant le début des *Troyens à Carthage* (la distribution des récompenses), Berlioz note dans son ms. : « Dans le cas où le théâtre ne serait pas assez vaste pour permettre une mise en scène animée et grandiose de cet intermède, si l'on ne pouvait obtenir des choristes femmes de parcourir la scène les cheveux épars, et des choristes hommes costumés en faunes et en satyres de se livrer à de grotesques gambades en criant *Italie* ; si les pompiers avaient peur du feu, les machinistes peur de l'eau, le directeur peur de tout, on devrait supprimer entièrement cette symphonie. »

En tant qu'interlude symphonique, le morceau est un des plus poétiques, en même temps des plus puissants que Berlioz ait écrits et il est regrettable qu'il n'apparaisse jamais aux programmes des concerts.

Acte IV.

Les jardins de Didon sur le bord de la mer.

Anna et Narbal s'entretiennent du retour de la paix et des réjouissances qui s'ensuivent. La jeune princesse chante les amours de la reine charmante et du héros prestigieux, mais Narbal se demande avec inquiétude :

« De quels revers menaces-tu Carthage, sombre avenir ?

Vaines terreurs, répond Anna, ils vont s'unir. »

1. Voir H. Barraud, *op. cit.*, p. 230.

Leur duo se traduit par une opposition rythmique, un temps de la mesure à 9/8 contenant une mesure entière à 3/8.

Une marche se fait entendre sur le motif de l'hymne national tyrien confié aux bois heureusement associés aux sons harmoniques des harpes : Didon, Enée et leur suite viennent en cortège assister à une fête donnée en l'honneur des vainqueurs. Trois entrées de ballet se succèdent, la première, basée sur une cantilène des violons lentement balancée sur un rythme de barcarolle, la seconde, plus animée, contenant de jolis détails d'écriture. La troisième, *Pas d'esclaves nubiennes,* apporte une trouvaille. Dans son atmosphère orientale faut-il voir l'influence de Delacroix ? celle de Félicien David dont l'ode symphonique, *Le Désert,* avait obtenu un succès considérable en 1844 ? Quoi qu'il en soit Berlioz exige pour son orchestre des instruments inhabituels, un tambourin, une « tarbuka » sur la scène, deux paires de petites cymbales antiques (idée que l'on retrouvera quelque trente ans plus tard dans une certaine *Après-midi d'un Faune*). Ajoutons-y quatre esclaves assises à terre et chantant des onomatopées plus instrumentales que vocales. Le contexte harmonique supprime la sensible, emploie les quintes sans la tierce, cherche la couleur dans le nasillement du cor anglais. Une ligne virevoltante s'installe au violon, créant une vision de derviches tourneurs. Bref, on est en plein exotisme.

Les danseurs font place au chanteur Iopas à qui la reine demande d'invoquer la blonde Cérès « sur un mode simple et doux ». Elle l'interrompt assez vite pour s'informer d'Andromaque auprès d'Enée. A partir de ce moment l'inspiration de Berlioz jointe à sa maîtrise va en s'amplifiant jusqu'à atteindre un sommet qui est celui des chefs-d'œuvre. Un quintette où

prennent part Didon, Anna, Enée, Iopas et Narbal s'établit peu à peu. La reine apprend que la veuve d'Hector a consenti à épouser Pyrrhus, son vainqueur, meurtrier de Priam :

« O pudeur, tout conspire à vaincre mes remords
Et mon cœur est absous. »

Les légères syncopes de l'accompagnement trahissent son émoi. Pendant ce temps Anna remarque le manège d'Ascagne :

« Voyez, Narbal, la main légère
De cet enfant semblable à Cupidon
Ravir doucement à Didon
L'anneau qu'elle révère. »

Un beau solo chromatique, en notes longues, des altos, prépare au court et célèbre septuor auquel participent Ascagne et Panthée. La nuit vient. En l'écrivant Berlioz pensait-il à celles qu'il vécut en Italie, alors qu'il admirait Naples du haut du Pausilippe, « le soleil se couchant derrière le cap Misène et colorant de ses derniers rayons les pâles oliviers de Nisida ? » (Lettre de 1837 à Mme d'Agoult).

Les violons divisés accompagnent l'ensemble syllabique des voix qui bientôt se séparent. Les courtes broderies, les vocalises arpègées, très douces, de Didon, créent une impression d'enchantement nocturne qu'accentuent encore les voix lointaines d'un chœur invisible. Didon et Enée restent seuls.

« Nuit d'extase et d'ivresse infinie,
Blonde Phoebé, grands astres de sa cour
Versez sur nous votre lumière bénie. »

Et c'est la tendre alternance des voix exaltant les amours des Dieux et des mortelles :

« Par une telle nuit, le front ceint de cytise
Votre mère Vénus suivit le bel Anchise
Aux bosquets de l'Ida. »

Enée enchaîne :

« Par une telle nuit, fou d'amour et de joie
Troïlus vint attendre, aux pied des murs de Troie
La belle Cressida. »

Le merveilleux duo est construit en forme strophique, le refrain « Nuit d'ivresse » reprenant entre les évocations de Diane et d'Endymion, les doux reproches au « fils de Cythérée », la réponse ardente de celui-ci. L'orchestre participe de tout son raffinement à l'atmosphère alanguie d'amour. Un ravissant motif du violoncelle plane au-dessus des cordes en sourdine, passe ensuite à la clarinette dominant la flûte avant de se fondre en arpèges accompagnés par les altos et les tenues de violoncelles.

Brusquement une montée chromatique et tumultueuse des cordes prélude à l'apparition de Mercure qui rappelle à Enée sa mission par ce mot répété trois fois : « Italie ! » On entend à nouveau les sombres accents des trombones, des cors et des bassons, bien oubliés dans l'ivresse de la nuit enchantée.

Acte V.

Les tentes des Troyens couvrent le bord de mer ; leurs vaisseaux se balancent sur les flots. Il fait nuit. Un jeune matelot en haut d'un mât berce sa peine d'exilé :

« Vallon sonore
Où dès l'aurore
Je m'en allais chantant, hélas ! »

Caractère modal, ligne mélodique capricieuse, assez inattendue, sorte d'improvisation nostalgique accompagnée par deux flûtes, une clarinette et les violoncelles. Berlioz aurait écrit cette délicieuse mélodie en pensant à son fils, en mer à cette époque.

Panthée et les chefs troyens apparaissent. Ils se plaignent du retard dû aux amours d'Enée :

« Chaque jour voit grandir la colère des Dieux
Des signes effrayants déjà nous avertissent. »

Leurs entrées en imitations contrapuntiques sont interrompues par le chœur en coulisse. Quatre contralti, quatre ténors, quatre basses clament :

« Italie ! Italie ! » sur un rythme agité. Les chefs épouvantés vont se préparer au départ.

Deux soldats restent seuls en sentinelle. Ils marchent en faisant deux pas par mesure, l'un de droite à gauche, l'autre de gauche à droite sur un rythme continu de notes pointées, lourdement soutenu par les pizzi des basses, les clarinettes et les bassons. S'arrêtant au milieu de la scène ils échangent leurs impressions :

« Par Bacchus, ils sont fous avec leur Italie
Je n'ai rien entendu — Ni moi
La belle vie pourtant qu'on mène ici ! »

Et de regretter « bon vin, grasse venaison, belle Carthaginoise qui obéit sans chercher noise » et comprend déjà le Troyen.

Cet intermède fut supprimé par crainte des réactions du public. Occasion pour Berlioz d'une nouvelle note bien amère, consignée dans son manuscrit :

...« J'oubliais de dire qu'on peut encore supprimer le duo des soldats, dont la familiarité un peu grossière produit un contraste si tranché avec le chant mélancolique du matelot qui le précède et l'air passionné d'Enée qui le suit. On a trouvé, en France, que le mélange du genre tragique et du genre comique était dangereux et même insupportable au théâtre, comme si l'opéra de *Don Giovanni* n'était pas un admirable exemple du bon effet produit par ce mélange, comme si une foule de drames journellement représentés à Paris n'offraient pas aussi d'excellentes applications de ce système, comme si, enfin, Shakespeare n'était pas là. Il est vrai que, pour la plupart des Français, Shakespeare n'est pas même autant que le soleil pour des taupes. Car les taupes peuvent ressentir au moins la chaleur du soleil. J'indique donc encore cette coupure en songeant au bonheur qu'éprouveront les directeurs, acteurs et chefs d'orchestre, pompiers, machinistes et lampistes à insulter un auteur et à dégrader son œuvre : je serais fâché de ne pas faciliter autant qu'il est en moi la satisfaction d'aussi nobles instincts »...

Le sort en est jeté. Enée entre, en proie à une vive agitation :

« Inutiles regrets, je dois quitter Carthage. »

Suit un long récit qui tient de la déclamation chantée et mesurée, ainsi que s'y attacheront les compositeurs dès avant la fin du siècle.

« Non je ne puis oublier la pâleur
Frappant de mort son beau visage. »

L'orchestre suit et souligne l'état d'esprit d'Enée. Après les traits syncopés, les superpositions rythmiques du début, de

longues tenues dans le grave témoignent du silence obstiné de la Reine. Le summum de la douleur est atteint avec le cri :

« Rien n'a pu la toucher. »

La cantilène pleine de regret :
— « Ah, quand viendra l'instant des suprêmes adieux... » parvient peu à peu à un paroxysme d'angoisse et de remords :

— « Ame sublime par moi déchirée
Comment subir l'aspect affreux
De cette douleur indignée ? »

sur une montée prosodique savamment hâchée.

Les transports d'Enée, soutenus par la clarinette et les cordes, aboutissent ici à un large arpège de *sol bémol* qui n'est autre que la *sixte napolitaine* des Traités d'Harmonie dont on perçoit ici le pouvoir expressif. Le malheureux implore :

« Comment lutter contre moi-même, et contre toi, Didon ? »

On croirait entendre là l'écho bouleversant des tortures que Berlioz subit au long de ses nombreuses amours.

Le fils de Vénus va-t-il succomber à la tentation ?

Non. Des voix invisibles se font entendre. Des ombres apparaissent : Priam, Chorèbe, Hector, Cassandre. Les sons harmoniques de quatre violons soli au-dessus des autres cordes nimbent d'un mystérieux halo les sombres tenues des bois dans le grave et la litanie des spectres sur l'ostinato d'une seule note :

« Il faut partir et vaincre. »

Enée cède. Il appelle ses soldats. L'orchestre reprend le thème et les harmonies de la Marche troyenne sur un rythme: nouveau

et constant. Une suite chromatique ascendante s'organise dont la Marche reste l'armature thématique et instrumentale. Des trompettes sonnent. Enée adresse du rivage à Didon un bref et douloureux adieu. Mais ses larges et mâles accents sont interrompus par l'arrivée subite de celle-ci. Elle vient tenter un suprême effort :

« Il part ! il suit la voie d'implacables destins. »

Duo tout en contrastes d'une extraordinaire vigueur. La douleur de la reine, ses imprécations sont traduites par l'allure enfiévrée de la ligne vocale faite d'élans hâchés, entrecoupés, de furieux intervalles jetés comme des cris et soutenus par un orchestre haletant. Enée lui oppose sa détermination douloureuse. Alors que Didon lance un cri sublime de malédiction :

« Non, ce n'est pas Vénus qui t'enfanta »

des trompettes l'interrompent. Elle s'enfuit.

La Marche troyenne habilement ramenée se partage entre les cuivres, animés de brèves fusées dans l'aigu des bois. Les cordes et les flûtes la reprennent sur les cuivres, cette fois en soutien. Elle s'affirme comme une incantation menaçante avant de terminer la scène sur un grand tutti orchestral.

Cependant la reine garde encore espoir. De retour dans son palais, elle ordonne à Anna et à Narbal d'essayer de retenir le fugitif. Mais Iopas annonce le départ de la flotte troyenne. L'emportement de Didon s'exhale en paroles incohérentes, coupées d'accords brutaux :

« Dieux immortels il part ! Armez-vous, Tyriens,
Volez sur les eaux !

Lancez des flammes
Brûlez leurs vaisseaux... »

Puis elle reconnaît son « impuissante fureur ». Sa douleur se traduit dans un magnifique récit à mettre en parallèle avec celui d'Enée :

« Je vais mourir...
Dans ma douleur immense submergée.
Et mourir non vengée. »

L'orchestre la soutient par son chromatisme et les montées impulsives de la clarinette à quoi répond l'exclamation des violons alors qu'elle supplie :

« Vénus, rends-moi ton fils... »

Son cœur se déchire et, dans un dernier cri :

« La mort tout entière
Didon n'attend plus rien... que la mort. »

sa voix sombre de l'extrême aigu au grave en une brusque et impressionnante descente.

Puis elle s'adresse à la cité qu'elle a fondée :

« Adieu fière cité, qu'un généreux effort
Si promptement éleva florissante. »

Son émouvant dialogue avec les altos se poursuit jusqu'au rappel des :

« Nuits d'ivresse et d'extase infinie. »

Alors la souveraine ordonne qu'un sacrifice soit offert à Pluton. Le chœur des prêtres l'accompagne sur la terrasse en

invoquant Hécate et les puissances de l'Erèbe. La scène, nettement inspirée de Gluck, est d'une étrange grandeur due aux farouches accents des voix d'hommes entrant successivement, mêlées aux cordes graves et à la percussion. Didon monte sur le bûcher. L'ensemble des cordes à l'unisson s'opposant à celui des bois parvient à un imposant effet de masse alors qu'elle annonce en large phrases prophétiques la venue d'Annibal qui la vengera.

Puis elle se frappe de l'épée qu'Enée lui a laissée. Au moment de mourir ses yeux se dessillent : dans le lointain elle aperçoit « Rome immortelle ». Elle sait que Carthage périra. Les cris, les imprécations du peuple vouent une « haine éternelle à la race d'Enée » tandis que la Marche troyenne retentit une dernière fois sur un rythme nouveau.

En plus des notes désabusées que l'on a lues plus haut, Berlioz établit dans ses *Mémoires* la liste des coupures qu'il a dû accepter. On les trouvera dans le deuxième volume, page 381. On complètera ces réflexions dont un siècle entier n'a pu effacer l'amertume en citant la dédicace que le Maître inscrivit sur la partition qu'il offrit à son fils :

> « Mon cher Louis,
>
> Garde cette partition, et qu'en te rappelant l'âpreté de ma carrière, elle te fasse paraître plus supportable les difficultés de la tienne.
>
> Ton père qui t'aime
>
> H. Berlioz — Paris 29 juin 1862. »

En 1892, sous les auspices de la Société des Grandes Auditions Musicales, Léon Carvalho reprit *Les Troyens* à l'Opéra-

Comique dont il assumait alors la direction. Réparation fort incomplète puisqu'on maintint « la plupart des coupures et des transformations qui les avaient défigurés »[1]. Il en fut de même à l'Opéra au temps de Jacques Rouché.

Le jour où ce même Opéra représentera *intégralement* en deux soirées ce grand monument de la musique — Bayreuth en donne bien quatre à Wagner pour sa *Tétralogie* — quitte à compléter la première soirée par quelques pages bien choisies dans le catalogue de Berlioz, il aura fait acte de juste réparation et rendu un éclatant hommage à l'art français.

1. P. Dukas, *op. cit.*, p. 47.

LES ÉCRITS

Avant de présenter quelques brèves analyses des œuvres les plus marquantes de Berlioz nous avions mentionné les innovations qu'il a apportées dans certains domaines de la musique. Quelle que fut l'incompréhension du public d'alors il en est un où sa suprématie s'est imposée presque à ses débuts et ne lui fut jamais contestée, même par ses pires détracteurs, celui de l'orchestre que ses audaces motivées ont littéralement transformé.

C'est donc par un coup d'œil sur son monumental *Traité d'Orchestration,* suivi de l'*Art du Chef d'Orchestre* que nous commencerons cet ultime chapitre. Nous y rencontrerons également Berlioz écrivain, et grand écrivain qui a utilisé sa plume pour en vivre, certes, mais aussi parce que sa nature d'artiste profondément et littérairement cultivé avait besoin d'un autre exutoire que le seul papier à musique pour s'exprimer. Et sa manière de s'exprimer en apprend autant à l'étudiant qui se penche sur le Traité que les seules indications techniques tant l'invention, la coloration du style aident à comprendre et assimiler celles-ci.

Il s'ouvre sur une Introduction assez ironique, pour ne pas dire acerbe :

« A aucune époque de l'Histoire de la Musique on n'a parlé autant qu'on le fait aujourd'hui de *l'Instrumentation.* La raison en est, sans doute, dans le développement tout moderne de cette branche de l'art, et peut-être aussi dans la multitude de critiques, d'opinions, de doctrines diverses, de jugements, de raisonnements et de déraisonnements parlés ou écrits, dont les plus minces productions des moindres compositeurs sont le prétexte. »

Après avoir passé en revue les aventures diverses des règles de l'Harmonie, fondées ou non, telles des modes, il conclut :

« Il faut beaucoup de temps pour découvrir les Méditerranées musicales, et plus encore pour apprendre à y naviguer. »

L'étude des instruments à cordes amène l'auteur à celle des harmoniques dont il est assurément le premier à avoir osé utiliser les propriétés à l'orchestre. Il célèbre « ces effets... qui font naître les plus brillantes rêveries et emportent l'imagination vers les plus gracieuses fictions du monde poétique et surnaturel. » Bien entendu un exemple s'imposait, celui du Scherzo de la Reine Mab, dans *Roméo et Juliette.*

Les qualités qu'il attribue aux différentes tonalités les plus favorables aux cordes paraissent surtout caractéristiques de sa sensibilité propre, de son imagination débordante :

Ré majeur : « gai, brillant, un peu commun.
mi bémol mineur : très terne, très triste, difficile.
si mineur : très sonore, sauvage, âpre, sinistre, violent. » Etc...

« Dans le but d'exprimer un lugubre silence... » (pour le *Cinq mai,* ou la *Mort de l'Empereur*) il divise ses contrebasses

par quatre au-dessous des oppositions des violons et des bois. Son utilisation des contrebasses est notable pour l'époque, même si Rossini l'égale à ce sujet.

Autre conseil, autre innovation alors absolument unique : l'emploi du piano comme instrument d'orchestre. Le Maître s'étonne que les compositeurs n'aient pas encore songé à s'approprier ce nouveau parti [1] et affirme qu' « aucun autre instrument connu ne produirait cette sorte de grésillement harmonieux » si favorable à certaine « intention sylphidique » de la *Fantaisie sur la Tempête*.

La clarinette semble être son « bois » de prédilection si l'on en juge par les considérations poétiques qu'elle inspire. A propos de son effet dans l'Ouverture du *Freyschütz* :

« ... la vierge isolée, la blonde fiancée du chasseur qui, les yeux au ciel, mêle sa tendre plainte au bruit des bois profonds agités par l'orage... O Weber ! ! ! »

On a vu plus haut les accents pathétiques qu'il a prêtés à la clarinette lors de la scène d'Andromaque au tombeau d'Hector, au premier acte des *Troyens* [2]. Retenons aussi la sérénité du medium de l'instrument dans la scène aux champs, de la *Fantastique* et la sombre couleur de son grave auprès des tombeaux de *Roméo et Juliette*.

Si les chapitres consacrés aux cuivres sont maintenant dépassés ils n'en rendront pas moins de grands sacrifices dans l'étude des timbres et de leurs effets.

A propos des trombones Berlioz soutient qu'il « dépend du compositeur de les faire tour à tour chanter comme un chœur

1. Cf. Traité, p. 91.
2. Cf. supra, p.

de prêtres, menacer, gémir sourdement, murmurer sa redoutable fanfare pour le réveil des morts ou la mort des vivants ». Nous croyons inutile de rappeler comment il a mis lui-même ses idées en pratique.

Après avoir prévu que le « bass-tuba, très répandu dans le Nord de l'Allemagne » remplacera bientôt l'ophicléide, il déplore que le « froid et abominable hurlement du serpent » soit encore en usage dans les églises et dénonce ce « monument monstrueux de l'inintelligence et de la grossièreté de sentiment et de goût qui, depuis un temps immémorial, dirige dans nos temples l'application de l'art musical au service divin... »

Hélas, serpent à part, en est-il si différent de nos jours ?

Cependant il nous semble étrangement injuste quand il accuse Mozart de « roulades ridicules » sur les paroles du *Kyrie eleison* ou de *l'Amen,* qui font de la musique d'Eglise « une indécente et abominable bouffonnerie ».

C'est encore dans le domaine de la percussion que Berlioz se montre grand novateur et si, dans son *Requiem,* il a tiré des effets spectaculaires de ses huit paires de timbales il a su obtenir de ce même instrument des pianissimi d'une indicible poésie (cf. *Symphonie Fantastique*).

Enfin il exige du chef d'orchestre de sentir, comprendre, aimer la musique. « Alors son sentiment, son émotion se communiquent à ceux qu'il dirige, sa flamme intérieure les échauffe, son électricité les électrise, sa force d'impulsion les entraîne » [1].

1. On trouvera dans le très important *Traité d'Orchestration* de Ch. Kœchlin (Eschig, éd.) de nombreux exemples extraits des œuvres de Berlioz, suivis de commentaires pertinents, aussi précieux pour le lecteur averti que pour l'étudiant.

Nous avons bien souvent l'occasion de vérifier la justesse d'une telle assertion. En passant, son opinion sur les vedettes, toujours d'actualité :

« ... cette insupportable tendance des virtuoses, grands et petits... à mettre toujours en première ligne ce qu'ils croient être l'intérêt de leur personnalité. Ils tiennent peu de compte du respect inaltérable que tout exécutant doit à tout compositeur. »

On se rappelle que le *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration,* suivi de *l'Art du Chef d'Orchestre* est dédié à S. M. Frédéric Guillaume IV, Roi de Prusse.

Ces quelques citations soulignent la facilité de plume de Berlioz. Facilité d'ailleurs relative, si on l'en croit, et il est vrai qu'il soignait beaucoup son style tout en lui laissant cette spontanéité, cette liberté d'allure qui permettent de placer Berlioz au rang des grands écrivains de son temps et de regretter qu'il soit négligé dans les programmes des études.

Le 12 août 1823 Berlioz faisait ses débuts de critique musical avec un article publié dans *Le Corsaire,* journal quotidien, sous le titre de *Polémique musicale* où il défendait Gluck et Spontini contre les partisans de Rossini. Parurent ensuite dans la même feuille d'autres « polémiques » sur les *Dilettanti,* sur *Armide, Gluck,* etc. Dès la création du *Correspondant* on y lit de sa plume des *Considérations sur la musique religieuse ;* plus tard il adresse de Rome au même organe transformé en *Revue européenne,* une *Lettre d'un enthousiaste sur l'état de la musique en Italie.* Il se fait successivement connaître à la *Gazette musicale* et à *la Revue Musicale,* de Fétis. Enfin, le 10 octobre 1834, il donne aux *Débats* une nouvelle, *Rubini à*

Calais, qui allait être suivie d'une collaboration régulière de trente années.

Son premier ouvrage littéraire important est le *Voyage musical en Allemagne et en Italie,* mélange de souvenirs personnels et d'études sur Beethoven, Gluck, Weber (Paris, J. Labitte, 1844). Nous le retrouverons fondu dans les deux volumes des *Mémoires.*

En 1852, paraissent chez Michel Lévy *Les Soirées de l'Orchestre,* dédiées « A mes bons amis les artistes de l'Orchestre de X..., ville civilisée ». Il y décrit l'orchestre d'un imaginaire théâtre lyrique « quelque part en Europe » dont les musiciens, excédés des platitudes qu'ils doivent interpréter chaque soir, se distraient en se livrant « à la lecture et même à des causeries », laissant à la seule grosse caisse le soin de les remplacer tous. Ces causeries sont en réalité des aperçus plus ou moins fantaisistes sur l'état de la musique, « ses défauts, ses chagrins », des potins de couloirs, des réflexions sur les uns et les autres, sur les œuvres et la critique en France, à l'étranger, jusqu'en Chine ! On y rencontre aussi des études sérieuses et enthousiastes consacrées à Spontini, Gluck, « Beethoven et ses trois styles », à la chorale de 6 500 enfants de la cathédrale Saint-Paul, de Londres, chantant tous à l'unisson, et le moyen de former un tel ensemble chez nous, etc.

La vingt-cinquième Soirée contient la célèbre fantaisie sur « Euphonia ou la ville musicale », nouvelle de l'avenir (en l'an 2344), dans laquelle il raconte, d'une manière cruellement sarcastique et sous des noms à peine déguisés la « distraction violente » avec Camille Moke-Pleyel [1].

1. Hiller devient Xilef (Félix), Hector, Rotceh, Camille apparaît sous Ellimac et Madame sa mère sous Ellianac (canaille). Ces gentils surnoms furent modifiés dans la réédition de 1895.

En 1859, « les Artistes des Chœurs de l'Opéra de Paris, ville barbare » sont gratifiés à leur tour d'un semblable recueil, d'une fantaisie plus débridée encore que le précédent, qui paraît chez Bourdillat et Cie sous le titre : *Les Grotesques de la Musique*. Les désordres, les préjugés, les grandes et petites vanités, le nombre de gens, de choses, de circonstances qui « assassinent » les compositeurs y sont décrits, caricaturés jusqu'à « l'hénaurme ».

Suit *A Travers Chants,* « Etudes musicales, adorations, boutades et critiques... » dédié à M. Ernest Legouvé, de l'Académie Française.

Sorti en 1862 chez Michel Lévy ce livre témoigne par son titre du goût qu'a conservé toute sa vie Berlioz pour le calembour, l'à-peu-près, la blague de rapin. Ils n'y manquent pas mais on y rencontre aussi une magistrale étude sur les Symphonies de Beethoven avec des pensées de ce genre, à propos de la *Pastorale :* « Cet étonnant paysage semble avoir été composé par Poussin et dessiné par Michel-Ange ». Par contre le Mozart de l'*Enlèvement au Sérail* est assez malmené : foin de « ces vocalises grotesques qui gâtent ses plus magnifiques ouvrages ». L'étude du Freyschütz, vivante, ruisselante de vives couleurs et débordante d'enthousiasme appartient aux meilleures pages. Les analyses de l'Ouverture du *Vaisseau Fantôme,* de *Tannhauser, de Tristan et Iseut,* la célèbre diatribe sur la « Musique de l'Avenir », la profession de foi qui en est résultée sont trop connues pour y insister.

Comme les précédentes cette nouvelle publication obtint un vif succès et devint rapidement un *best-seller,* tant les lecteurs

appréciaient l'esprit satirique de ce « grand feuilletonniste », comparable à Jules Janin, « le prince de la tribu... » [1]

En 1870, paraissent chez Calmann-Lévy les *Mémoires* qu'il avait commencées à Londres en 1848 et terminées en 1865. Il y avait inclus ses différents voyages : Italie, Allemagne, Russie, Angleterre.

Toute une polémique s'est élevée à leur propos. En comparant dates et faits avec ceux que mentionne la correspondance, sans compter les souvenirs des uns et des autres, on a relevé d'assez nombreuses différences, d'où de sérieux doutes quant à la véracité des *Mémoires*. Mais les erreurs de dates sont inévitables et peu importantes quand il s'agit d'une œuvre commencée à 45 ans et qui embrasse toute une vie. Seuls comptent les faits et si sa vivacité de plume, son goût des saillies, du pittoresque et des oppositions frappantes amènent Berlioz à enjoliver certains tableaux, les preuves qu'il donne de son état d'esprit à telle ou telle époque de sa vie sont suffisamment corroborées par ses lettres pour qu'on y ajoute foi. D'ailleurs sa préface met les lecteurs en garde !

« Je n'ai pas la moindre velléité... de me présenter devant Dieu mon livre à la main en me déclarant le meilleur des hommes, ni d'écrire des confessions. *Je ne dirai que ce qu'il me plaira de dire...* » Moyennant quoi le lecteur aura mille et une occasions de savourer un des monuments littéraires les plus vivants, les plus frappants aussi, que le romantisme aura laissé aux siècles suivants.

Sa plume se fait moins volontairement polie, moins soigneusement repensée et raffinée dans sa correspondance. Celle-ci

1. J. Barzun, *Berlioz and his century*, p. 346.

est toute spontanéité — et fort bien écrite cependant. De nombreux volumes ont recueilli les innombrables lettres qu'il a envoyées au long de sa vie. Précieux témoignages d'une époque où la poste offrait le seul moyen d'échange entre particuliers. Nous en avons cité quelques fragments. D'autres reparaissent çà et là, au fur et à mesure des découvertes. Voici un extrait d'une lettre qu'il adressait le 28 mars 1863 à A.-F. Marmontel, petit-neveu de l'écrivain et professeur au Conservatoire, qui lui avait envoyé le manuscrit des *Pêcheurs de perles* de Bizet. On sait que cet opéra, monté au Théâtre Lyrique le 30 septembre, donna à Berlioz le sujet de son dernier feuilleton aux *Débats*.

« ... Je n'ai eu jusqu'ici ni le temps, ni la force d'ouvrir le manuscrit que vous m'avez confié et je m'en excuserais si vous ne saviez bien que je dis vrai. Mais je vous promets de m'y mettre et d'assaisonner votre ami autrement qu'à la sauce piquante. Pensez-y donc ! J'ai un ouvrage en main. Je l'aurai lu, ce qui s'appelle lu ! J'écrirai pour une fois en connaissance de cause. Si les auteurs savaient avec quelle légèreté ou à travers quelles somnolences nous autres, critiques patentés, nous écoutons leurs œuvres, ils nous traiteraient de c... et ce serait justice.

Seulement, imaginez que cette partition me déplaise, et plaignez mon embarras, puisqu'est en cause un jeune artiste cher à votre brave cœur. Pourquoi diable vous adresser à moi, qui suis un musicien, pas quelconque, dont les préférences ont vicié le jugement ?... J'ai des haines vigoureuses contre certaines musiques qui ne s'en portent pas plus mal et j'ai révisé déjà plus d'un procès où je fus piètre arbitre. Je souhaite pour l'amour de vous que ces trois actes me plaisent. Mais ne vous

pendez pas, l'auteur non plus, s'ils m'ennuient : çà ne prouvera pas grand'chose. Weber a dit de Beethoven qu'il était fou.

Décidément la musique change. Et cela aussi est une nécessité. »[1]

La partition plut, l'article fut favorable et annonçait même une suite brillante.

1. Revue de Musicologie, com. par M. Emmanuel, novembre 1938.

En guise de postface

Le mystère Berlioz... Plus on le creuse, plus on est tenté de le proclamer insondable et plus on s'y attache. Pourtant, une chose est certaine : Berlioz le musicien, l'homme, l'artiste, le représentant de toute une époque — et quelle époque ! — domine de très haut le grouillement humain qui s'agitait autour de lui. Quand on a fait le compte des grands hommes qu'a produits le romantisme et qu'on s'est extasié sur leur nombre on oublie que peu d'entre eux étaient, dans leur temps, reconnus comme tels et que, pour nous en tenir au seul domaine musical, ces privilégiés devaient s'incliner devant les Clapisson, Adam, Onslow, Bazin, sans compter les Scudo, Azevedo et autres critiques. Ceux-là occupaient les places et s'y aggripaient fortement. Qu'en reste-t-il maintenant ? Or, ils nous aident à comprendre le « cas Berlioz » par le succès éphémère de leur infime personne et la comparaison qu'on peut établir entre la leur et la sienne. Par sa musique Berlioz ouvrait une ère nouvelle, il le savait, il la défendait âprement, avec hauteur, avec intransigeance, en bon prophète sûr de sa vérité. Mais

comme tel il devait succomber devant l'incompréhension, la bétise, la lâcheté du plus grand nombre.

C'est à la génération du centenaire de sa mort qu'il appartient de faire mentir la citation de Shakespeare que, dans l'amertume de ses pensées, Berlioz a inscrite au terme de ses Mémoires, *précédant de peu le terme de ses jours :*

« La vie est un conte dit par un idiot, pleine de bruit et de fureur, ne signifiant rien. »

H. Berlioz

CATALOGUE DES ŒUVRES D'HECTOR BERLIOZ

En raison des nombreux remaniements que Berlioz a apportés à ses œuvres au long de sa vie, entre autres la fréquente incorporation d'une œuvre ancienne dans une nouvelle, nous avons préféré établir un catalogue chronologique de sa production plutôt qu'une liste par genre. Néanmoins, nous nous sommes efforcés d'indiquer autant que possible les dates de la composition et de ses modifications ultérieures. D'autre part, nous avons cru préférable de négliger les œuvres de l'enfance dont la plupart ont été détruites.

ABRÉVIATIONS : *b.* : basse - *ch.* : chant - *orch.* : orchestre - *p.* : piano - *sop.* : soprano - *t.* : ténor - *v.* : violon - *vcelle.* : violoncelle.

1819 — *Estelle,* romance, paroles de Florian, introduite dans la 1re partie de la *Symphonie Fantastique* (1830).

1822 — *Le Cheval arabe,* cantate, b. et orch., paroles de Millevoye.

1823 — *Le Dépit de la Bergère,* ch. et p., paroles de X.

1824 — *Messe solennelle,* soli, chœurs et orch., remaniée entre 1824 et 1827. Le *Resurrexit* a été inclus dans l'Envoi de Rome, 1831.

1824-1825 (?) — *Le Passage de la Mer Rouge,* oratorio (détruit).

1825-1826 — *Scène héroïque sur la Révolution grecque,* « à grands chœurs et grand orchestre ». Paroles de Humbert Ferrand.

1826 — *Le Montagnard exilé,* deux voix, p. ou harpe, Paroles d'Albert Duboys.

Toi qui m'aimes, ch. et p., paroles d'A. Duboys.

Amitié, reprends ton empire, trio sopr., m. sopr., b., avec p., paroles de X.

Le Maure jaloux, ch. et p., paroles de X.

Pleure, pauvre Colette, deux voix égales et p., paroles de M. Bourgerie.

1827 — *Le Pêcheur,* ch. et p., ballade de Gœthe, introduite dans *Lelio* (N° 1) en 1832.

La Mort d'Orphée, cantate, concours de Rome.

1826-1828-1834 — Ouverture de *Waverley,* orch. op. 1.

1826-1830 — Ouverture des *Francs Juges,* orch., air, trio avec chœur en vue d'un opéra, livret de H. Ferrand. Op. 3.

?-1828 — *Quartetto e Coro dei Maggi,* chœur et orch. Envoi de Rome, 1832.

Herminie et Tancrède, cantate, concours de Rome (Second Prix).

Huit scènes de Faust, soli, chœurs et orch. d'après Gœthe, trad. Gérard de Nerval (œuvre I). Première version de *La Damnation de Faust.*

1829 — *Le Ballet des Ombres,* ch. et p., paroles d'A. Duboys, d'après Herder , œuvre 2.

1829 — *La mort de Cléopâtre,* cantate, concours de Rome, livret de P.-A. Vieillard (fragments inclus dans le Chœur d'Ombres, n° 2 de *Lelio*).

1829-1830 — *Neuf Mélodies irlandaises,* pour une ou deux voix et p., paroles de Thomas Moore, trad. Thomas Gounet : Le Coucher de soleil, Hélène, La Belle Voyageuse, Chant guerrier, Chanson à boire, Chant sacré, L'Origine de la Harpe, Adieu Bessy, Le Troubadour (duo), Elégie (en prose - 10e mélodie irlandaise). Op. 2.

1830-1832 — *Symphonie Fantastique,* Episode de la vie d'un artiste, « Dédiée à S.M. Nicolas Ier, Empereur de toutes les Russies ». Op. 14.
(Liszt en a extrait des réductions pour p.)

1830 — *La dernière nuit de Sardanapale,* cantate, Concours de Rome (1er Grand Prix).

Chanson de brigands (N° 3 de *Lelio*).

La Marseillaise, double-chœur et orch.

La Tempête, ouverture-fantaisie d'après Shakespeare, pour chœur, deux p. 4 mains, harmonica et orch. (N° 6 de *Lelio*).

1831 — *Le Roi Lear,* ouverture pour orch. d'après Shakespeare. Op. 4.

Chant de bonheur, ch. et p., paroles de Berlioz, extrait de *La Mort d'Orphée* (N° 4 de *Lelio*).

Méditation religieuse, chœur et orch., d'après Th. Moore. Inclus dans *Tristia,* Op. 18 N° 1, en 1850.

1831-1832 — *Rob-Roy,* ouverture pour orch. d'après Walter Scott, 2e Envoi de Rome, avec *Quartett et Coro dei Maggi,* 1832.

Lelio ou le Retour à la vie, mélologue en six parties, suite de la *Symphonie Fantastique* et comprenant : N° 1, La Ballade du Pêcheur ; N° 2, Chœur d'Ombres, chœur et orch. ; N° 3, Chanson de brigands, b. et orch. ; N° 4, Chant de bonheur, t. et orch. ; N° 5, La Harpe éolienne, cordes, 2 ctb. soli, harpe, clar. solo ; N° 6, Fantaisie sur La Tempête, chœur, orch. p. à 4 m. Op. 14 bis.

1832 — *La Captive,* ch. et p. ou vcelle, paroles de Victor Hugo, orchestrée en 1848.

1833-1835 — *Le jeune pâtre breton,* ch. avec cor ad lib. ou orch. D'après *Marie,* de Brizeux. Op. 13.

1834 — *Sara la baigneuse,* trois chœurs et deux voix d'hommes, paroles de V. Hugo, remaniés pour trois chœurs et orch. ou 2 voix et p. Op. 11.

Harold en Italie, Symphonie en 4 parties, orch. et alto principal. Dédiée à Humbert Ferrand. Op. 16.

Les Champs, ch. et p., aubade de Béranger. Op. 19.

Je crois en vous, ch. et p., paroles de Guérin, repris dans l'ariette de l'Arlequin, de *Benvenuto Cellini.*

1834 — *Chant sur la Mort de Napoléon,* 20 voix de b. à l'unisson. Remanié en 1835 sous le titre *Le Cinq mai, ou la Mort de Napoléon,* pour 10 voix de b. à l'unisson, chœur et orch. Op. 6.

1836-1838 ? — *Benvenuto Cellini,* opéra en deux actes de Léon de Wailly et Aug. Barbier, remanié en quatre actes (1852) puis en trois (1856) pour le théâtre de Weimar. Op. 23.
Grande Ouvertude de *Benvenuto Cellini* (oct. 1838 ? éditée en 1839). Op. 23.

1837 — *Requiem,* ou *Grande Messe des Morts,* T. solo, chœurs, orch. et 4 orch. de cuivres. Op. 5.

1839 — *Rêverie et Caprice,* v. et orch. Op. 8.

Roméo et Juliette, Symphonie dramatique avec chœurs, soli, orch., d'après Shakespeare. Op. 17.

1840 — *Grande Symphonie Funèbre et Triomphale,* pour harmonie militaire. Adjonction de cordes et de chœurs ad lib., puis des « instruments de Sax » sous le titre *Apothéose,* en 1848. Op. 15.

1841 — *Nuits d'été,* six mélodies pour m.-sopr. ou t. et p. Paroles de Théophile Gautier : Villanelle, Le Spectre de la Rose, Sur les lagunes, Absence (orchestrée le 12 février 1843 à Dresde), Au cimetière (nocturne), L'Ile inconnue, orchestrées en 1856. Œuvre 7.

Récitatifs pour *Le Freyschütz,* de Weber, trad. de Pacini, à l'occasion de la 1re représentation à l'Opéra, le 7 juin, et orchestration du rondo pour p. *L'invitation à la Valse.*

1843 — Ouverture du *Carnaval romain,* entracte de *Benvenuto Cellini.* Op. 9.

Hymne vocal pour « six instruments nouveaux d'Adophe Sax ».

1844 — *Hymne à la France,* chœur et orch., paroles d'Aug. Barbier. Op. 20.

La Tour de Nice, ouverture pour orchestre. Ce serait l'ouv. du *Corsaire,* op. 21, 1re aud. 19-1-1845. Publiée en 1855.

La Belle Isabeau, m.-sopr. et p., paroles d'Al. Dumas. Op. 19.

1845 — *Le Chasseur danois,* baryton et p., paroles de Leuven.

Zaïde, boléro, ch. et p., paroles de Roger de Beauvoir.

Trois pièces pour Harmonium : Sérénade à la Madone, Hymne, Toccata.

1846 — *Chant des Chemins de fer,* t. solo, chœur et orch. paroles de J. Janin. Op. 19.

La Damnation de Faust, légende dramatique en 4 parties, soli, chœurs et orch. Paroles de Berlioz et A. Gandonnière d'après la traduction de G. de Nerval du *Faust* de Gœthe. Op. 24.
Dédiée à Franz Liszt.

1841-1847 — *La Nonne sanglante,* opéra de Scribe. Il en reste un ms. de 96 p.

1847-1848 — *La Mort d'Ophélie,* ballade d'après Shakespeare pour s. ou t. avec p. Paroles de Legouvé. Arrangement avec chœur. N° 2 de *Tristia.*

Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet, orch. et chœurs. N° 3 de *Tristia.*

1848-1849 — *Fleur des landes,* cinq mélodies pour une ou deux voix, chœur et p. Le Matin, Petit oiseau, Le Trébuchet, Le jeune pâtre breton, Le Chant des Bretons. Op. 13.

1850-1855 — *Feuillets d'album,* ch. et p., 2e éd. de mélodies antérieures.

1850 — *La Menace des Francs,* double-chœur et orch. réuni à *L'Hymne à la France* sous le titre de *Vox populi.* Op. 20, Nos 1 et 2.

Pater noster et *Adoremus,* chœurs a capella, d'après Bortniansky.

Tristia. Trois chœurs avec orch. : Méditation religieuse, Mort d'Ophélie, Marche funèbre pour la dernière scène d'*Hamlet.* Op. 18.

1854 — *L'Enfance du Christ,* trilogie sacrée en trois parties : Le Songe d'Hérode, La Fuite en Egypte, L'Arrivée à Saïs. Soli, chœurs, orch. Op. 24. La Fuite en Egypte, comprenant l'Adieu des Bergers a été composée en 1850.

1849-1855 — *Te Deum,* pour 3 chœurs (dont un chœur d'enfants), orgue et orch. Op. 22.

1855 — *L'Impériale,* cantate pour 2 chœurs et orch. Paroles de Lafont. Op. 26.

1856-1858 — *Les Troyens,* poème lyrique en deux parties : La prise de Troie, Les Troyens à Carthage. Livret de Berlioz, d'après Virgile.

1859 — *Plaisir d'amour,* romance de Martini, instrumentée pour petit orch.

1860 — Orchestration du *Roi des Aulnes,* de Schubert.

1860-1861 — *Le Temple universel,* double chœur et orgue. Deux versions existent pour cinq ou quatre voix d'hommes. Paroles de Vaudin. Op. 28.

1860-1862 — *Béatrice et Bénédict,* opéra-comique en deux actes, livret de Berlioz, d'après *Much ado about nothing,* de Shakespeare.

⁂

Quelques ouvrages mentionnent également :

1855 — *Prière du matin,* chœur à 2 parties pour enfants.

1858 — *Hymne pour la création du nouveau Tabernacle*, chœur à 3 voix a capella. *Tantum ergo* et *Veni creator,* soli et chœurs.

1843 — *Plains-chants de l'Eglise grecque,* à 4 voix, arrangés pour 16 voix, pour la chapelle de l'empereur de Russie.

ŒUVRES LITTERAIRES

1852 — *Les Soirées de l'Orchestre*. Calmann-Lévy, Paris.

1859 — *Les Grotesques de la Musique*. Librairie Nouvelle, A. Bourdillat et Cie.

1862 — *A travers Chants.* Calmann-Lévy, Paris.

1870 — *Mémoires,* comprenant les voyages en Italie, Allemagne, Russie, Angleterre. 2 vol. Calmann-Lévy.

Parmi la nombreuse correspondance on citera :

1878 — Correspondance inédite de H.B. (1819-1868), publiée par Daniel-Bernard. Calmann-Lévy.

1880-1881 — *Lettres intimes* à Humbert Ferrand (1825-1868), publiées par Ch. Gounod. Calmann-Lévy.

1902 — Briefe von H. B. an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, publiées par La Mara (Breitkopf et Härtel).

En outre, de 1823 à 1863 Berlioz a collaboré aux journaux et publications suivants : Le Corsaire, Le Correspondant, La Revue européenne, L'Europe littéraire, Le Rénovateur, La Revue et Gazette musicale, Le Journal des Débats, Le Monde dramatique, L'Italie pittoresque, la Chronique de Paris, La Revue musicale (de Fétis, puis de Schlesinger), Le Monde illustré.

Il a rédigé les livrets de :

La Symphonie Fantastique, Lelio, La Damnation de Faust (en coll.), *L'Enfance du Christ, Les Troyens, Béatrice et Bénédict.*

OUVRAGE DIDACTIQUE

1844 — *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes.* Paris, Schonenberger. En 1856 parut une Nouvelle édition revue, corrigée, augmentée et suivie de *L'Art du Chef d'Orchestre.*

DISCOGRAPHIE

Cette Discographie sommaire a été établie le 30 avril 1969, — année du 100ᵉ anniversaire de la mort d'Hector Berlioz. Plusieurs grands enregistrements doivent être publiés, dont celui du chef-d'œuvre de la maturité, « Les Troyens », dans la version intégrale dirigée par Colin Davis.

Abréviations des Marques

CDM : Chant du monde - COL : Columbia - DEC : Decca - DGG : Deutsche Gramophon Gesellschaft - DUC : Ducretet - ERA : Erato - GID : Guilde Inter. Disque - OL : Oiseau Lyre - PHI : Philips - PLM : Plaisir Musical - RCA : Radio Corporation of America - VSM : Voix de son Maître.

ANTHOLOGIE ORCHESTRE :

La Damnation de Faust. — Marche hongroise, danse des Sylphes, menuet des feux follets.

Roméo et Juliette. — La reine Mab.

Le Carnaval romain. — Ouv. Orch. de l'Opéra de Paris, dir. A. Cluytens. 30 cm VSM 3 546.

BÉATRICE ET BÉNÉDICT (intégrale) :

Cantelo, Veasey, Watts, Mitchinson, Cameron, Quirk, Schilling, The Saint Anthony Singers. Orch. Symph. de Londres, dir. C. Davis. O.L. 256/7.

BENVENUTO CELLINI (extraits) :

Seul pour lutter. Une heure encore. N. Gedda, ténor. Col. SAXF 906.

LA DAMNATION DE FAUST (intégrale) :

Danco, Poleri, Singher, Ch. et Orch. Symph. de Boston, dir. Ch. Münch. 30 cm R.C.A. 950 001/4.

Rubio, Verreau, Roux, Mollet. Ch. El. Brasseur, Maîtrise R.T.F., Orch. Lamoureux, dir. I. Markevitch. 30 cm D.G.G. 138/099/100.

L'ENFANCE DU CHRIST (intégrale) :

Bouvier, Giraudeau, Noguera, Medus, Roux, Ch. et Orch. Société des Concerts du Conservatoire, dir. Cluytens. 30 cm PLM 35 018/9.

Morison, Pears, Cameron, Frost, Rouleau, The Saint Anthonys Singers. Orch. Goldsbrough, dir. C. Davis. OL 30 cm Sol 60 032/3.

Kopleff, Souzay, Valletti, Tozzi, Olivier. Ch. et Orch. Symph. de Boston., dir. Münch. 30 cm R.C.A. 630 447/8.

HAROLD EN ITALIE :

Barchaï. Orch. Symph. Moscou, dir. Oistrakh. 30 cm CDM LDXA 78 369.

Yehudi Menuhin. Orch. Philharmonia, dir. C. Davis. 30 cm V.S.M. ASDF 782.

W. Primrose. Orch. Symph. de Boston, dir. Münch. 30 cm R.C.A. 640 516.

LES NUITS D'ÉTÉ, mélodies :

Victoria de Los Angelès. Orch. Symph. de Boston, dir. Münch. 30 cm V.S.M. FALP 415.
R. Crespin. Orch. Suisse Romande, dir. Ansermet. 30 cm DEC. 6 081.

OUVERTURES :

BÉATRICE ET BÉNÉDICT, BENVENUTO CELLINI, CARNAVAL ROMAIN, LE CORSAIRE :

Orch. Nat. O.R.T.F., dir. A. Cluytens. 30 cm COL. FCX 890.
Orch. Boston, dir. C. Münch (avec les Troyens). 30 cm RCA 640 500

REQUIEM :

Ch. et Orch. Radio Bavaroise, dir. Ch. Münch. 2 × 30 cm DGG 104 969/70.

ROMÉO ET JULIETTE :

Kern, Tear, Schirley-Quirk, Ch. et Orch. Londres, dir. C. Davis. 2 × 30 cm PHI 839 716/7.
Elias, Valetti, Tozzi. Orch. Symph. de Boston, dir. Ch. Münch. 2 × 30 cm R.C.A. 640 726/7.

SYMPHONIE FANTASTIQUE :

Orch. Symph. Londres, dir. P. Boulez (avec Lélio). 2 × 30 cm CBS 77 226. — Orch. Philharmonia, dir. Cluytens. (30) PLM 130 545. — Orch. Symph. de Londres, dir. C. Davis. 30 cm PHI 836 904. — Orch. Berlin, dir. H. von Karajan. 30 cm DGG 138 964. — Orch. Lamoureux, dir. I. Markevitch. 30 cm DGG 136 911. — Orch. NDR Hambourg, dir. P. Monteux. 30 cm GID 2357. — Orch. Symph. de Boston, dir. Ch. Münch.

30 cm R.C.A. 950 001. — Orch. Paris, dir. Ch. Münch. 30 cm VSM 2 037. — Orch. Symph. Radio U.R.S.S., dir. G. Rojdestvenski. CDM 78 416.

SYMPHONIE FUNÈBRE ET TRIOMPHALE :

Chorale Populaire de Paris, Musique des Gardiens de la Paix, dir. D. Dondeyne. 30 cm ERA 70 493.

TE DEUM : London Philh. Choir, Royal Philh. Orch., dir. Sir Thomas Beecham. 30 cm COL ML 4897.

LES TROYENS A CARTHAGE (sélection) :

Crespin, Chauvet, Ch. Fanfare et Orch. Opéra Paris, dir. G. Prêtre. 2 × 30 cm VSM 876/8.

BIBLIOGRAPHIE

Je tiens à adresser l'expression de ma reconnaissance à l'Association Nationale Hector Berlioz (siège social : La Côte-Saint-André, Isère) pour les documents inédits qu'elle m'a permis de publier, et à sa dévouée Secrétaire Générale, Mlle Thérèse Husson, pour l'aide précieuse qu'elle a bien voulu m'accorder.

Henry BARRAUD. — *Hector Berlioz,* Paris, 1955.

Jacques BARZUN. — *Berlioz and the Romantic Century,* Boston, 1950.

Robert BERNARD. — *In : Histoire de la Musique,* Paris, 1963.

Jules COMBARIEU. — *In : Histoire de la Musique,* Paris, 1939.

Adolphe BOSCHOT. — *Histoire d'un Romantique,* 3 vol., Paris, 1906-1913.
1) La jeunesse d'un romantique.
2) Un Romantique sous Louis-Philippe.
3. Le crépuscule d'un romantique.
Une vie romantique, Paris, 1919.

Paul DUKAS. — *In : Ecrits de Paul Dukas,* Paris, 1948.

Jacques FESCHOTTE. — *Hector Berlioz,* Paris, 1951.

Frédéric GOLDBECK. — *La grande génération romantique : Berlioz, in* : La Pléiade, Paris, 1964.

Emile HARASZTI. — *Berlioz et la Marche Hongroise*. Revue Musicale, N° spécial, 1946.

Adolphe JULLIEN. — *Hector Berlioz, sa vie et ses œuvres,* Paris, 1888.

Charles KOECHLIN. — *Le cas Berlioz, in : Revue Musicale,* février 1922.
Voir aussi *Traité d'orchestration,* Paris, 1944.

Guy de POURTALES. — *Berlioz et l'Europe romantique*, Paris, 1939.

J.-G. PROD'HOMME. — *Hector Berlioz,* Paris, 1904.
Le Cycle Berlioz :
1) La Damnation de Faust, 1896.
2) L'Enfance du Christ, 1898.
3) Les Troyens, 1899.

Revue Musicale. — *N° spécial 233,* Paris, 1956.

Etienne REY. — *La vie amoureuse de Berlioz,* Paris, 1929.

Jean ROY. — *La vie de Berlioz racontée par Berlioz,* Paris, 1954.

Camille SAINT-SAENS. — *Portraits et souvenirs,* Paris, 1900.

Robert SCHUMANN. — *Ecrits sur la Musique et les Musiciens,* trad. H. de Curzon, Paris, 1894.

Yvonne TIENOT. — *Hector Berlioz,* Paris, 1951.

Jules TIERSOT. — *Berlioziana, in : Le Ménestrel,* 1903-1904.

Richard WAGNER. — *Ma vie,* trad. N. Valentin - A. Schenk, Paris, 1912.

Correspondance publiée par J. TIERSOT :
Les années romantiques, 1819-1842.
Le Musicien errant, 1842-1852.
Au milieu du chemin, 1852-1855.

Lettres inédites de Berlioz à Thomas Gounet, Grenoble, 1900-1903.

Lettres sur « Les Troyens », publiées par J. Barzun, New York, 1954.

Correspondance de Liszt avec Mme d'Agoult, 1833-1840.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

La couverture reproduit un thème de « Harold en Italie » et un portrait de Berlioz d'après Courbet.

TABLE DES MATIÈRES

L'ŒUVRE

ACHEVE D'IMPRIMER
LE 7 MAI 1969
SUR LES PRESSES
DE L'IMPRIMERIE WALLON
A VICHY.

D.L., 2e-1969. — Editeur, n° 1932. — Imprimeur, n° 1241.

Monographies Seghers

TABLE ALPHABÉTIQUE

*Les volumes marqués * sont éventuellement accompagnés d'un disque 33 t/17 cm*
Ceux marqués (e) sont provisoirement épuisés

POÈTES D'AUJOURD'HUI (P.A.)

160 Ady (Endre)
179 Akhmatova
163 Albert-Birot (Pierre)
135 Alberti (Rafaël)
101 Annunzio (Gabriele d')
8 * Apollinaire (Guillaume)
159 * Aragon
104 Arghezi (Tudor)
66 Artaud (Antonin)
162 Ayguesparse (Albert)

177 Bacovia (Georges)
132 Bandeira (Manuel)
31 * Baudelaire (Charles)
133 Béalu (Marcel)
86 Becker (Lucien)
149 Beniuc (Mihai)
134 Benn (Gottfried)
143 Bérimont (Luc)
118 Blake (William)
61 Blok (Alexandre) (e)
157 Bodart (Roger)
117 Bosquet (Alain)
62 Bousquet (Joe) (e)
140 Brauquier (Louis)
43 Brecht (Bertolt)
18 * Breton (André)
120 Brontë (Emily)

41 * Cadou (René Guy)
13 * Carco (Francis)
128 Carême (Maurice)
156 Carrera-Andrade (J.)
29 Carroll (Lewis)
165 Cassou (Jean)
113 Cavafy (Constantin)
11 * Cendrars (Blaise)
85 Césaire (Aimé)
138 Chabaneix (Philippe)
22 * Char (René)
110 Chevtchenko (Tarass) (e)
170 Cingria (Charles-Albert)
166 Clancier (G.-E.)
10 * Claudel (Paul)
4 * Cocteau (Jean)
23 Corbière (Tristan)
182 Crevel (René)
47 Cros (Charles)
142 Cummings (E.-E.)

139 Dario (Ruben)
169 Daumal (René)
46 Desbordes-Valmore (M.)
16 * Desnos (Robert)
55 Dickinson (Emily) (e)
152 Durry (Marie-Jeanne)

45 Elskamp (Max)
1 * Eluard (Paul)
83 Emié (Louis)
67 Emmanuel (Pierre)
65 Essenine (Serge)

19 Fargue (Léon-Paul)
90 Fiumi (Lionello) (e)
49 Follain (Jean) (e)
57 * Fombeure (Maurice)
76 Fort (Paul)
106 Fouchet (Max-Pol)
37 Frénaud (André)
122 Frost (Robert)

148 Genet (Jean)
129 Gezelle (Guido)
70 Gilson (Paul)
137 Goffin (Robert)
167 Goll (Claire)
50 Goll (Yvan) (e)
172 Grandbois (Alain)
111 Guillen (Nicolas)
44 Guillevic

64 Heine (Henri)
96 Hellens (Franz) (e)
105 Hernandez (Miguel)
115 Hofmannsthal (H. von)
36 Hölderlin (Friedrich)
114 Hughes (Langston)
27 * Hugo (Victor)

145 Illyès (Gyula)
107 Iqbal (Mohammad)

3 * Jacob (Max)
20 * Jammes (Francis)
24 Jarry (Alfred)
98 Jimenez (J. R.) (e)
171 Jonckheere (Karel)
48 Jouve (Pierre Jean)

130 Klingsor (Tristan)
127 Kosovel (Srecko)

30 * Laforgue (Jules)
183 Lasnier (Rina)
100 Larbaud (Valery)
79 La Tour du Pin
6 * Lautréamont
175 La Ville de Mirmont
81 Leopardi (Giacomo)
141 Libbrecht (Geo)
7 * Lorca (Federico Garcia)

75 Machado (Antonio)
26 Mac Orlan (Pierre)
87 Maeterlinck (Maurice)
94 Mallarmé (Stéphane)
88 Masson (Loys)
77 * Mauriac (François)
5 * Michaux (Henri)
68 Mistral (Frédéric)
103 Mistral (Gabriela)
136 Morand Paul
174 Muselli (Vincent)
56 * Musset (Alfred de)

40 Neruda (Pablo)
21 * Nerval (Gérard de)
59 Nietzsche (Friedrich)
116 Noailles (Anna de)
89 * Noël (Marie)
52 Norge (e)

63 Pasternak (Boris)
126 Paz (Octavio)
60 * Péguy (Charles)
78 * Péret (Benjamin)

POÉSIE ET CHANSONS

ÉCRIVAINS D'HIER ET D'AUJOURD'HUI (E.H.A.)

CINÉMA D'AUJOURD'HUI (C.A.)

DESTINS POLITIQUES (D.P.)

MUSICIENS DE TOUS LES TEMPS (M.T.T.)

PHILOSOPHES DE TOUS LES TEMPS (P.T.T.)

SAVANTS DU MONDE ENTIER (S.M.E.)

3 Joliot-Curie
36 Lamarck (Jean-Baptiste)
38 Langevin (Paul)
21 Lavoisier
20 Le Corbusier
8 Leriche (*e*)
17 Mendeleiev
28 Metchnikoff
27 Monge
37 Morgan
4 Nicolle (Charles)
7 Oppenheimer
32 Palissy (Bernard)
15 Pasteur
11 Pavlov (*e*)
16 Perrin (Jean)
9 Piccard
26 Röntgen
1 Sedov
2 Teilhard de Chardin

THÉÂTRE DE TOUS LES TEMPS (T.T.T.)

2 Beckett
6 Brecht
8 Claudel (Paul)
9 Goldoni
1 Ionesco
3 Lorca
5 Shakespeare
4 Tchekhov
7 Vilar (Jean)



Collection "Clefs"

La collection **Clefs** se propose de définir les grandes disciplines, d'éclairer les méthodes qui leur sont propres et d'en indiquer les chemins d'accès. Elle s'efforce en même temps de faire le point des plus récents développements enregistrés dans les domaines en cause. Directeurs de collection : Luc Decaunes et Gilbert Gantier.

Nouveautés :

CLEFS POUR LA LINGUISTIQUE par Georges Mounin
CLEFS POUR LA CYBERNÉTIQUE par Paul Idatte

A paraître :

CLEFS POUR LA PEINTURE par René Passeron
CLEFS POUR LA POLITIQUE par Jean-Pierre Lassalle
CLEFS POUR LA PATAPHYSIQUE par Paul Gayot

Précédemment parus :

CLEFS POUR LE STRUCTURALISME ● CLEFS POUR LA TECHNIQUE ● CLEFS POUR L'ARCHÉOLOGIE ● CLEFS POUR LA LITTÉRATURE ● CLEFS POUR LES LANGUES VIVANTES ● CLEFS POUR LA POÉSIE ● LES MAISONS DE LA CULTURE ● LE THÉATRE D'AUJOURD'HUI ● LA CHIRURGIE D'AUJOURD'HUI ●

Si Hector Berlioz (1803-1869)
fut le type même
de l'artiste romantique
conforme à la légende,
à la vie tumultueuse
pleine de luttes, de déboires,
mais aussi de succès,
on a tendance à oublier
qu'il fut un novateur de génie
et le créateur
de l'orchestre moderne.
Suzanne Demarquez
nous révèle,
en ce livre posthume,
toute la passion
et toute l'originalité
de l'auteur
de "La Damnation de Faust"
et de la "Symphonie
Fantastique".

